MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

33. JAHRGANG.

1901.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.



LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhaltsverzeichnis.

Gesellschaft für Musikforschung.

Mitgliederverzeichnis.

J. Angerstein, Rostock.
Dr. Wilh. Bäumker, Pfarrer, Rurich.
H. Benrath, Redakteur, Hamburg.
Lionel Benson, Esq., London.
Rich. Bertling, Dresden.
Rev. H. Bewerunge, Maynooth (Irland).
Großherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt.
Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.
Universitäts-Bibl. in Heidelberg.
Universitäts-Bibl. in Innsbruck (Tirol).
Universitäts-Bibl. in Straßburg.
Fürstl. Stolbergische Bibliothek in Wernigerode.
Ed. Birnbaum, Oberkantor, Königsberg i. Pr.
Dr. Peter Boecker, Pfarrer in Aachen.
Prof. Dr. E. Bohn, Breslau.
P. Bohn in Trier.
R. Bornewasser, Aachen.
Dr. W. Braune, Prof., Heidelberg.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Henry Davey, Brighton.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Gries.
Prof. Eickhoff in Wandsbeck.
Heinrich vom Ende, Köln.
Dr. Hugo Goldschmidt, Berlin.
Dr. Franz Xaver Haberl, Regensburg.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen.
Dr. med. R. Hartmann, Lobeda.
Dr. Haym in Elberfeld.
Dr. Richard Hohenemser, Frankfurt a. M.
Dr. O. Hostinsky, Prag.
Prof. W. P. H. Jansen in Voorhout.
Dr. R. Kade in Dresden.
Kirchenchor an St. Marien in Zwickau.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Gießen.
Oswald Koller, Prof. in Wien.
O. Kornmüller, Prior, Kl. Metten.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus, Baron, Florenz.
Prof. Emil Krause, Hamburg.
Dr. Theod. Kroyer, München.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frhr. R. von Liliencron, Excell., Schleswig.
G. S. L. Löhr, Esq. Southsea (England).
Dr. Friedr. Ludwig, Potsdam.
Dr. J. Lürken in Köln a/Rh.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Georg Maske, Oppeln.
Rev. J. R. Milne in Norwich.
Freiin Therese von Miltitz, Bonn.
Anna Morsch, Berlin.
Dr. W. Nagel, Darmstadt.
Prof. Fr. Niecks, Edinburgh.
F. Curtius Nohl, Duisburg.
G. Odencrants, Vice Häradshöpdingen Kalmar (Schweden).
Johann Oswald, Temesvar.
M. Paul Pannier, Lille.
Paulus Museum in Worms.
Karl Pauls, Duisburg.
Bischöfl. Proskesche Bibl. in Regensburg.
Prof. Ad. Prosniz, Wien.
Dr. Arth. Prüfer, Leipzig.
A. Reinbrecht in Verden.
Bernhardt Friedrich Richter in Leipzig.
Ernst Julius Richter, Greenfield, †.
Dr. Hugo Riemann, Leipzig.
L. Riemann, Essen.
Paul Runge, Colmar i. Els.
Prof. Dr. Wilh. Schell, Hofrat, Karlsruhe.
D. F. Scheurleer im Haag.
Rich. Schumacher, Hermsdorf (Mark).
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
F. Simrock, †, Berlin.
Prof. Jos. Sittard, Hamburg.
Dr. Hans Sommer, Prof., Braunschweig.
Wm. Barclay Squire, Esq., London.
Reinbold Starke, Oberorg. u. Direktor Breslau.
Prof. C. Stiehl, Lübeck.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Martin Vogeleis, Pfarrer, Behlenheim (Elsaß).
G. Voigt, Halle.
Dr. Frz. Waldner, Innsbruck.
K. Walter, Seminarlehrer, Montabaur.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B.
Prof. Dr. F. Zelle, Berlin, Rektor.

Rob. Eitner in Templin (U./M.), Sekretär und Kassierer der Gesellschaft.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg. 1901.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No: 1.

Abraham Praetorius,

ein mecklenburgischer Tonsetzer vor dreihundert Jahren.

(Nachgelassene Arbeit von **Otto Kade**.)

Die Großherzogliche Regierungsbibliothek zu Schwerin birgt in ihrem reichen Büchervorrate auch ein kleines höchst interessantes Musikdruckwerk aus dem 16. Jahrhunderte, das aus mehrfachen Gründen eine öffentliche Anzeige und Besprechung zu verdienen scheint. Es ist dies eine Sammlung mehrstimmiger Bearbeitungen deutscher Psalmen in metrischer Form, die unter folgendem Titel in fünf einzelnen Stimmbüchern am Ende des 16. Jahrhunderts zu Greifswald erschien:

Newe Geistliche Teut | sche des Königlichen Propheten DAVIDIS Psalmen ganz lieblich zu singen vnd auff | allerley Instrumenten zu gebrauchen, mit fünff Stimmen componirt vnd im druck | verfertigt. | Durch *Abraham Praetorium Megapolitanum* Königl. Maj. zu Dennemarck Musicum. [Stimmbezeichnung.]

Gedruckt zu Greiffhzwalt durch Augustin Ferber, Anno MDXCII (1592). Querquartformat. Auf der Rückseite des Titelblattes das Mecklenburgische Wappen.*)

Das Wichtigste, was zunächst aus diesem Titel hervorgeht, ist offenbar das unzweideutige Bekenntnis des Autors, von Geburt ein Mecklenburger zu sein. Er scheint darauf einen besonderen Wert

*) Ein zweites Exemplar auf der Universitätsbibliothek zu Rostock. Gütige Mitteilung des Herrn Oberbibliothekars Dr. Hofmeister daselbst.

gelegt zu haben, da er es nicht auf dem Titel allein, sondern in der dazu gehörigen Widmung an die Herzöge Johann (1558—1634) und Sigismund Augusto (1561—1600) mit den Worten ausdrücklich wiederholt: „weil ich E. F. G. geborner Unterthan, in diesen landen aufferzogen vnd in der löblichen adelichen Kunst der Music mich von jugendt auff geübet, so hab ichs für billig erachtet, als meinem gnädigsten Landesfürsten vnd Herrn, vorliegende Primitia (Erstlinge) vnterthänigst zu offeriren.“ — Um den Stolz des Autors auf seine mecklenburgische Abkunft nicht falsch zu deuten, hat man sich zu vergegenwärtigen, dass die Pflege, die der Tonkunst von Landeskindern Mecklenburgs am Ende des 16. Jahrhunderts angedieh, eine aufserordentlich geringe war. Eigentlich kann nur ein Tonmeister von Bedeutung genannt werden, der als Zeit- und Kunstgenosse mit unserem *Praetorius* angeführt werden kann. Das war der in Schwerin 1550 geborene *Thomas Mancinus* (plattdeutsch Mencken genannt), der 1572 Kantor an der Domkirche zu Schwerin, 1576 vom Herzoge Ulrich („am tage Purificationis Mariae nebst zween Knaben vor einem Komponisten und Kapellmeister) in Güstrow angestellt ward“ und später 1612 als fürstlich braunschweigischer Hofkapellmeister starb. Fragt man nun, wie man sich unter diesen Umständen bei vorkommenden festlichen Gelegenheiten, wo die Kunst eine nicht unwesentliche, ja vielleicht gar eine der bedeutendsten Hauptrollen spielen sollte, wohl eigentlich beholfen habe, so geben die vielen Anstellungen auswärtiger Künstler aus allen Gegenden Deutschlands und Italiens, sei es nur auf Zeit, sei es gleich auf's Leben, die beste Auskunft. So liefs man u. a. zu den Hochzeitsfeierlichkeiten für den Herzog Johann Albrecht 1555 in Wismar den römischen Prälaten und Konvertiten *Adrianus Coclicus le Petit**) kommen, der seines Übertrittes wegen vom Papst Paul III. Alexander Farnese (1534—1549) verbannt worden war. Ferner ward der berühmte *David Köler* aus Zwickau, dessen Ruf sich durch sein Psalmenwerk von 1554 bis nach Mecklenburg verbreitet hatte, 1563 zum Kapellmeister „an das Hoflager zu Schwerin“ vom Herzog Johann Albrecht I. (1525—1576) berufen. Und da kaum nach Jahresfrist der Magistrat von Zwickau sich seinen Komponisten zurückerbat, war man genötigt, abermals einen Ausländer, den nur dem Namen nach bekannten *Johannes Flamingus* neu anzuwerben, der 1573 daselbst noch in

*) Vgl. meine Lebensskizze dieses Tonsetzers in den M. f. M., Jahrgang XXIX, No. 1, 1897.

Dienst gestanden haben muss, da er über das Schulgeld für sechs Kantoreyknaben aktenmäfsig bescheinigt. Auch die zweitbedeutendste Stelle des Landes, die Organistenstelle am Dome zu Schwerin, blieb von dem Geschwisterpaare, den berühmten Organisten *Jakob* und *Hieronymus Mors* aus Antwerpen fast ein halbes Jahrhundert, nämlich von 1554—1597, verwaltet. Selbst das Kantorat am Dome zu Schwerin hatte ein Sachse aus Meifsen *Nikolaus Sartorius* inne, der 1566 am Seitenweh — wie das Walther'sche Lexikon sagt — mit Tode abging.

Dass bei solcher Sachlage, wo die besten und einflussreichsten Stellen von auswärtigen Künstlern besetzt waren, es unserem mecklenburgischen Landeskinde Praetorius sehr schwer, ja wohl unmöglich war, sich Geltung und Ansehen bei seinen Landsleuten zu verschaffen, darf daher nicht Wunder nehmen. Er sah sich daher veranlasst, sein Glück anderweitig zu suchen. Er wanderte darum nach Dänemark aus, um sich in Kopenhagen niederzulassen. Die Zeit, in der diese Übersiedelung geschah, hat nicht ermittelt werden können, wie überhaupt Angaben über die Lebensverhältnisse unseres Meisters gänzlich mangeln. Nicht einmal darüber war eine kurze Andeutung zu finden, ob er diese Übersiedelung nach Dänemark aus eigenem Antriebe unternommen habe oder ob sie etwa auf den Einfluss der Königin Sophie von Dänemark, Gemahlin des Königs Friedrich II. (1555—1588), die eine mecklenburgische Prinzessin war, zurückzuführen sei. Nur soviel geht aus Mitteilungen, die mir mein Freund Herr Organist Thomas Laub aus Kopenhagener Kapellakten gütigst zukommen liefs, bestimmt hervor, dass Praetorius im Jahre 1588, wahrscheinlich aber schon im Jahre 1587 als Sänger in die Hofkapelle zu Kopenhagen eintrat, wo er 20 Daler (Thaler) jährlich und 4 Daler Kostgeld monatlich, also 68 Thaler pro Jahr bezog. Für die damaligen Zeit- und Geldverhältnisse gewiss eine nicht ganz unbeträchtliche Besoldung, wenn man z. B. bedenkt, dass der berühmte sächsische Kapellmeister und Mitarbeiter Luthers unter Kurfürst Moritz von Sachsen 1553 in Dresden *Johann Walther* einen ähnlichen Gehalt, nämlich 40 Gld. pro anno, 34 Gld. 14 Gr. an Kostgeld, à 20 Gr. per Woche, im ganzen 74 Gld. 14 Gr. erhielt. Trotz dieser ehrenvollen Stellung blieb Praetorius hier doch nicht lange, indem er schon am 12. Oktober 1592 aus derselben wieder schied. Was ihn dazu veranlasst und wohin er seine Schritte gelenkt haben mag, lässt sich nicht sagen. Wahrscheinlich, dass er sich an dem Orte, in welchem er sein Notendruckwerk von 1592 veröffent-

lichen liefs, nämlich in Greifswalde, bleibend niedergelassen haben wird.

Was nun den Inhalt der Sammlung anlangt, so liegen uns hier die ersten 25 Psalmen Davids in fünfstimmigen Bearbeitungen vor, jedoch nicht in der Lutherschen Prosaübersetzung, sondern in metrisch versifizierter Form mit Strophengliederung, Silbenzählung und Endreimen. Zwar hatte das deutsche in Prosa von Luther übersetzte Psalmbuch gleich beim ersten Erscheinen im Jahre 1522 die begeistertste Aufnahme bei einer ausgewählt stattlichen Künstlerschar von mehr als 15 vorzüglichen deutschen Tonsetzern gefunden. War doch der hochbedeutende *Thomas Stoltzer**) aus Schweidnitz, Kapellmeister des Königs Ludwig von Ungarn, 1526 mit einer Reihe von vier Psalmbearbeitungen (Ps. 12, 13, 37 und 86) in grofsem Stile an die Spitze derselben getreten. Diesem Beispiele war nun auch eine Gruppe deutscher Meister gefolgt, wie *Valentin Rabe* (Corvinus) 1546—48 mit acht Psalmen, ein *Johannes Reuschius* (Rotachiensis) mit acht dergleichen aus derselben Zeit, ein *David Köler* aus Zwickau mit zehn Psalmen vom Jahre 1554, ein *Georg Weber* 1568, *Johann Burgstaller*, *Nikolaus Kropfstein* mit zwölf Bearbeitungen und wohl ein halbes Dutzend anderer Kleinmeister noch, die mehr oder weniger dem Psalmbuche fast ausschliefslich ihre Thätigkeit widmeten und uns eine Reihe der kostbarsten Erzeugnisse der Tonkunst hinterlassen haben, die meist erst durch die Neuzeit dem Dunkel des Bibliothekstaubes entzogen worden sind. Leider sollte aber diese glühende Begeisterung für das unvergleichliche Buch nicht viel länger als bis in das zweite Drittel des 16. Jahrhunderts währen. Neue Einflüsse, meist fremdländische, die an die wuchtige Sprache und deren Verwendbarkeit für die Kunst Ausstellungen zu erheben meinten, machten sich geltend, die der ganzen Kunstpflege eine andere Richtung gaben. Das Verlangen nach streng gegliederter metrischer Form mit Silbenmessung, Endreim und Strophenbau trat um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach dem Vorbilde der französischen, italienischen und schweizerischen reformierten Psalmübertragungen immer stärker in den Vordergrund. Mit einem solchen versifizierten Psalmwerke trat nun *Burcard Waldis* 1553 zuerst an die Öffentlichkeit, dem *Claude Goudimel* 1562, *Dathenus* 1562, *Eoban Hessus* 1572, *Melissus* (alias Schede) 1572, *Lobwasser* 1573,

*) Siehe meine ausführliche Besprechung M. f. M. VIII, 1876, S. 153 u. f.

Caspar Ulenberg 1582 u. a. folgten. Diesem Drängen konnte sich die deutsch-protestantische Tonsetzergruppe nicht völlig entziehen. Der Strom der Kunstproduktion teilt sich daher von nun an in zwei Arme, einmal in die Bearbeitung des eigentlich protestantischen von *Johann Walther* 1524 erstmalig aufgestellten und eingeführten Kirchenliedes in specie im einfachen Tonsatze nota contra notam (Note gegen Note) wie kontrapunktisch-thematisch ausgearbeiteten, und zweitens in die an das Versmaſs gebundene strophisch gegliederte, metrisch geordnete mit Endreim und Silbenmessung versehene Psalmdichtung!

Nur ganz vereinsamt und vereinzelt ragt von bedeutenderen Tonkünstlern aus dem Wittenberger Reformationskreise *Wolfgang Figulus* mit seinen drei Tongemälden zu Ps. 105, Ps. 111 und der Precatio pro tranquillitate Ecclesiae,*) 4 vocum, vom Jahre 1586 hervor, anderer Kleinmeister, wie *A. Marggraf* mit Ps. 128, von 1586, *F. Fritz* mit Ps. 92 vom Jahre 1588 nicht zu gedenken. Es blieb daher den deutschen Tonsetzern nichts anderes übrig, als sich auch selbst beim Psalter der neuen zur Liedform entschieden hinneigenden Richtung anzuschlieſsen. Unter die bevorzugtesten metrisch gefassten Übersetzungen galten nun vornehmlich der Psalter von *Melissus* 1572, dann der von dem Apostaten *Caspar Ulenberg* 1582, vor allem aber in erster Linie „der Psalter in Reimen“ von *Lobwasser* vom Jahre 1572. Letzterer war namentlich wegen seiner glatten Form trotz schwächlichen Wortausdrucks besonders sehr beliebt. Einer der frühesten Tonsetzer, der die Lobwasser'sche Version künstlerisch verwertete, war wohl unstreitig *Georg Otto* aus Torgau (geb. um 1544), der als fürstlich hessischer Kapellmeister im Jahre 1591 das ganze Psalmenwerk zu vier Stimmen setzte, das in einem Bande Groſsfolio noch heute als Manuskript-Unikum der Bibliothek zu Kassel zur besonderen Zierde gereicht. Auch ein gewisser *J. Sartorius* gab in demselben Jahre 1591 „den Psalter Gesangsweise in verständliche deutsche Reime und auf allerley Thon oder Melodeyen“ in Breslau heraus. Diesen Vorgängen schloss sich nun auch unser Abraham Praetorius ein Jahr darauf 1592 mit seinen „newen Geistlichen Teutschen Psalmen“ mit fünf Stimmen an. Aber er legte seiner Bearbeitung nicht die Lobwasser'sche Dichtung zu Grunde, sondern nahm für 11 Stück die Version von Caspar Ulenberg von 1582 auf und zwar für:

---

*) Bittgesang um Kirchenfrieden.

Psalm 2. Warum empören sich die Heiden:
„ 3. O Herr, ich klag es dir:
„ 4. Zu dir ruff ich in böser Zeit:
„ 6. Straff mich Herr nicht in eiffermuth:
„ 9. Ich will aus gantzen hertzen mein:
„ 11. Mein hertz vnd mut mein ehrenzier:
„ 12. Hilff lieber Herr, die heilig frommen:
„ 18. Herr, der du meine Stärke bist:
„ 21. Der König wird Herr wohlgemuth:
„ 23. Mein hirt ist Gott der Herr: und endlich:
„ 25. Zu dir, o Gott, in diesem Leben:

Von wo er die übrigen 14 Nummern bezog, gelang mir nicht zu ermitteln. Von Melissus 1572 sind sie nicht; dazu sind sie viel zu glatt und zu flüssig. Aber auch aus Lobwasser stammen sie nicht, wie man am ehesten anzunehmen berechtigt wäre. Ob sein Freund *Adam Hamel*, der „Professor Poëseos“ und Geistlicher in Greifswalde von 1582—1594 war und daselbst: Geistlike Lede unde Psalmen in Gryphſswald“ bei demselben Drucker Aug. Ferber 1587 herausgab, ihm auch ein besonders lateinisches Lobgedicht von 12 Distichen in sein Werk einschrieb, sie ihm beschafft habe, ist wohl möglich. Unter den in Wackernagel, Tom. V. abgedruckten fünf Stücken von A. Hamel befinden sie sich nicht. Ob sie vielleicht gar den berühmten Astronom, Arzt, Mathematiker, Physiker und Dichter *David Herlitzius* (Herlitz, geb. zu Zeitz, 1557), der von Herzog Ulrich von Mecklenburg 1580 nach Güstrow als Konrektor, 1585 von Ernst Ludwig Fürst zu Wolgast an die Universität Greifswalde als Mathematiker berufen, 1597 Rector magnificus daselbst ward, zum Verfasser haben, muss unentschieden bleiben. Unmöglich wäre es nicht. Singt doch ein Freund ihn mit folgendem Hexameter an:

Es bonus Astronomus, Medicusque bonusque Poëta.

Welchen Anteil Herlitz an dem Werke unseres mecklenburgischen Meisters nahm, beweist das 21 Distichen umfassende Lobgedicht.

In der That tritt uns hier in den 25 Bearbeitungen zu den versifizierten Psalmendichtungen ein Künstler von nicht gewöhnlicher Begabung, Kraft und Bedeutung entgegen. Eine Fülle schöner Gedanken voller Geist und Leben sprüht aus den einfach gehaltenen Tonsätzen, in deren Anlage, Behandlung und Ausarbeitung unser Tonsetzer sich als äuſserst geschickter und gewandter Künstler zeigt. Schon dass die deutsche Psalmendichtung nach Art des weltlichen Madrigals für jede neue Zeile auch eine neue Tonreihe erfinden

musste, bedingte eine besondere Erfindungsgabe und Kunstfertigkeit. Damit ist die freie Komposition ohne bestimmte Kirchenweise ihren Grundzügen nach gekennzeichnet. Stehen nun auch nicht alle der hier von Praetorius aufgestellten Motive auf gleicher Höhe des musikalischen Ausdrucks, der Vollendung und melodischen Klangschönheit, so zeichnet sich doch die Mehrzahl derselben durch einfach kräftige, edle, gesangreiche Tonreihen aus, wie sie gerade für sein Satzgefüge den ergiebigsten und nachhaltigsten Nährstoff zu geben geeignet waren. In dieser Art Tonsatz musste die enge Nachahmung seine Hauptstärke sein, wo ein und denselben Melodiekörper selbst von längerer Faktur in unmittelbarer Folge ohne wesentliche Abänderungen meist zwei, oft drei, oder bisweilen auch sogar alle fünf Stimmen zur Durchführung erhalten haben. Die Einheit des Tonsatzes ist dadurch nicht nur auf das Glücklichste gewahrt, sondern auch in echt künstlerischer Weise auf das beabsichtigte Höhenmafs gebracht. Darum können auch immerhin seine in knappster Form gehaltenen Tonsätze, von denen der längste gerade netto 44 Takte im $^4/_2$ Takt misst, einem schönen Blumenstraufs voll duftender Ziergewächse verglichen werden, die den besten Arbeiten dieser Zeit an die Seite gestellt zu werden verdienen. Versteigt sich doch sein Protektor Herlitz zu den überschwenglichen Lobesworten:

„Heil deinem Geiste, mein Praetorius, der du solche Gesänge zu bilden verstehst, die Gott und den Menschen zu rühren vermögen. Fahre fort die Tempel damit zu zieren und uns mit deinen Harmonieen zu erfrischen. So wirst du teuer den Fürsten, teuer den Freunden und teuer den Engelschören werden.“

Wohl würde es sich der Mühe lohnen, den seit 300 Jahren im Grabe ruhenden landsmännischen Tonsetzer durch eine geschickte Auswahl behufs kirchlicher Vortragszwecke, für die sie ja geschaffen wurden, wieder zu neuem Leben und künstlerischer Anerkennung zu bringen. Dies der Zweck dieser Zeilen!

xX Beethoven-Bibliog.

Auszug der Leitartikel Beethoven betreffend

aus der Neuen Zeitschrift für Musik.

(Von **A. Wohlgeboren.**)

Miel, Über die Symphonie Beethovens und über ihre Ausführung in Paris No. 26 d. 30. Juni 1834 S. 101, No. 27 d. 3. Juli 1834 S. 105, No. 28 d. 7. Juli 1834 S. 109.

Seidel, L. v. Beethoven Novelle No. 31 d. 17. Juli 1834 S. 121, No. 32 d. 21. Juli 1834 S. 125, No. 33 d. 24. Juli 1834 S. 129, No. 34 d. 28. Juli 1834 S. 133, No. 35 d. 31. Juli 1834 S. 137, No. 36 d. 4. Aug. 1834 S. 141, No. 37 d. 7. Aug. 1834 S. 145.

Becker, Monument für Beethoven. Vier Stimmen darüber von Florestan, Jonathan, Euseb und Raro No. 51 d. 24. Juni 1836 S. 211.

Feski, Gedanken über die 9. Symphonie von Beethoven No. 30 d. 12. April 1836, S. 125.

Marxsen, 1. Symphonie von Beethoven, 2. Adelaide v. Beethoven, 3. aux mânes de Beethoven Manuskripte No. 15 d. 19. Febr. 1836 S. 65.

Besonderes, Briefe von Beethoven, den Verkauf einiger seiner Kompositionen an die Musikhandlung von Peters betreffend No. 19 d. 7. März 1837 S. 75 ff., No. 21 d. 14. März 1837 S. 83 ff.

Hirschbach, Über Beethoven als Kontrapunktist No. 48 d. 15. Juni 1838 S. 189.

Wedel, Der Besuch beim Meister No. 1 d. 2. Jan. 1838 S. 1, No. 2 d. 5. Jan. 1838 S. 5, No. 3 d. 9. Jan. 1838 S. 9.

Hirschbach, Beethoven's 9. Symphonie No. 5 den 17. Juli 1838 S. 19, No. 7 S. 60 den 24. Juli 1838 S. 27, No. 15 d. 21. Aug. 1838 S. 59, No. 41 d. 20. Nov. 1838 S. 163.

Hirschbach, Über Beethoven's letzte Streichquartette No. 3 d. 9. Juli 1839 S. 9, No. 4 d. 12. Juli 1839 S. 13, No. 13. d. 13. August 1839 S. 49.

Noch eine Stimme über Beethoven's Monument No. 7 d. 23. Juli 1839 S. 25 (ohne Namen).

Becker, Materialien zu Beethoven's Biographie No. 25 d. 23. Sept. 1840 S. 97.

Viering, Noch ein Wort über Schindler's Biographie Beethoven's No. 48 d. 12. Dez. 1840 S. 190.

Beethoven's Denkmal betreffend (Kürzeres) No. 40 d. 14. Nov. 1840 S. 164.

Hirschbach, Die Beethoven'schen Ouverturen No. 39 d. 11. Nov. 1842 S. 159.

Schindler (unter Beurteilung), Beethoven in Paris No. 21 d. 9. Sept. 1842 S. 87.

Hirschbach, Die Beethoven'sche grofse Messe No. 31 d. 17. April 1843 S. 123.

Seiffert, Charakteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonieen No. 28 d. 6. April 1843 S. 111.

Dr. *Wawruch*, Ärztlicher Rückblick auf L. v. Beethoven (kürzerer Artikel) No. 47 d. 12. Juni 1843 S. 188.

Stöckhardt, Beethoven's Symphonie-Werke in betreff der Tonarten No. 7 d. 22. Juli 1844 S. 25, No. 8 d. 25. Juli 1844 S. 27.

Schindler, Beethoven's Biographie 2. Auflage No. 18 d. 29. Aug. 1845 S. 70.

Aug. Müller, Über den Kontrabass und dessen Behandlung mit Hinblick auf die Symphonie von Beethoven No. 45 d. 3. Juni 1848 S. 265.

Brendel, Haydn, Mozart, Beethoven. Eine vergleichende Charakteristik No. 1 d. 1. Jan. 1848 S. 1, No. 3 d. 8. Jan. 1848 S. 13, No. 5 d. 15. Jan. 1848 S. 25, No. 7 (fehlt zum Teil), Nr. 9 d. 29. Jan. 1848 S. 49.

Gottschald, Ein Prophet des Stillstands?? No. 51 d. 23. Dez. 1848 S. 293, No. 52 d. 25. Dez. 1848 S. 298.

Müller, Über den Kontrabass und dessen Behandlung nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven No. 2 d. 4. Jan. 1849 S. 9, No. 3 d. 8. Jan. 1849 S. 15, No. 5 d. 15. Jan. 1849 S. 28, No. 13 d. 12 Feb. 1849 S. 65, No. 15 d. 19. Feb. 1849 S. 82, No. 21 d. 12. März 1849 S. 109.

Uhlig, Die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik im Hinblick auf Beethoven's Symphonie No. 1 d. 1. Jan. 1850 S. 2, No. 2 d. 4. Jan. 1850 S. 9.

Uhlig, Beethoven's Symphonie im Zusammenhange betrachtet I. No. 7 d. 22. Jan. 1850 S. 29, No. 8 d. 25. Jan. 1850 S. 33, No. 10 d. 1. Feb. 1850 S. 45, No. 12 d. 8. Feb. 1850 S. 53, II. No. 15 d. 19. Feb. 1850 S. 69, No. 16. d. 22. Feb. 1850 S. 77.

Vermischte Artikel, Replik des Herrn A. Schindler auf die Erklärung des Fürsten Galitzin No. 15 d. 8. Okt. 1852 S. 155, No. 16. d. 15. Okt. 1852 S. 166.

Uhlig, Über den dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke I No. 13 d. 24. Sept. 1852 S. 131, II No. 14 d. 1. Okt. 1852 S. 143, III No. 16 d. 15. Okt. 1852 S. 163, IV No. 19 d. 5. Nov. 1852 S. 196.

Lenz (Beurteilungen), Beethoven et ses trois styles. Bernard No. 24 d. 10. Dez. 1852 S. 254.

Schindler, Beethoven's Studien No. 16 d. 17. Okt. 1851 S. 164.

Fr. Liszt, Beethoven's Fidelio No. 17 d. 21. April 1854 S. 177.

Über Beethoven's Musik zu Egmont No. 20 d. 12. Mai 1854 S. 211.

Rühlmann (kurze Rezension), Beethoven's Symphonieen nach ihrem

idealen Gehalte mit Rücksicht auf Haydn's und Mozart's Symphonie von einem Kunstfreunde No. 11 d. 8. Sept. 1854 S. 114.

Gathy, Der Beethoven'sche Quartettverein in Paris No. 5 d. 25. Jan. 1856 S. 47.

Elterlein, Beethoven's Klaviersonaten für Freunde der Tonkunst, von Dr. Laurencin No. 15 d. 3. Okt. 1856 S. 149.

Hermann Zopff, Aus Beethoven's späteren Lebensjahren No. 8 d. 20. Aug. 1858 S. 77.

Weitzmann (Correspondenzen), Beethoven's Missa solemnis No. 18 d. 29. April 1859 S. 202.

Marx, Kritisches und Polemisches. Beethoven's Leben und Schaffen No. 3 d. 14. Jan. 1859 S. 25, No. 11 d. 11. März 1859 S. 121, No. 16 d. 15. April 1859 S. 173.

Cornelius, Gedicht zu Beethoven's Geburtstage No. 7 d. 11. Feb. 1859 S. 87.

Lenz, Beethoven in Petersburg No. 1 d. 1. Jan. 1859 S. 8.

Laurencin, Beethoven's Missa solemnis und deren Stellung zur Gegenwart und Vergangenheit No. 1 d. 1. Juli 1861 S. 1, No. 2 d. 5. Juli 1861 S. 10, No. 3 d. 12. Juli 1861 S. 21, No. 4 d. 19. Juli 1861 S. 30.

Zur Erläuterung von Beethoven's F-moll-Sonate No. 4 d. 19. Juli 1861 S. 32.

G. Rochlich, Beethoven's Werke No. 10 d. 7. März 1862 S. 78.

Die Tempi in den letzten Werken Beethoven's (Kritisches und Historisches) No. 20 d. 26. Mai 1862 S. 167.

Berlioz, Beethoven's Pastoral-Symphonie No. 10 d. 6. März 1863 S. 80.

Sserof, Der Status quo der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Russlands an derselben No. 1 d. 2. Jan. 1863 S. 4, No. 2 d. 9. Jan. 1863 S. 11, No. 3 d. 16. Jan. 1863 S. 20, No. 4 d. 23. Jan. 1863 S. 27, No. 5 d. 30. Jan. 1863 S. 37.

Nohl, Beethoven's Leben No. 31 d. 29. Juli 1864 S. 270.

Marx, Vortrag Beethoven'scher Sonaten No. 34 d. 19. Aug. 1864 S. 295.

Thayer (Chronologisches), Verzeichnis der Werke Beethoven's No. 22 Leipzig d. 26. Mai 1865 S. 187.

L. v. Köchel, Neue aufgefundene Original-Briefe Beethoven's an den Erzherzog Rudolph No. 36 d. 1. Sept. 1865 S. 309.

Briefe Beethovens No. 42 d. 13. Okt. 1865 S. 367, No. 43 d. 20. Okt. 1865 S. 375, No. 44 d. 27. Okt. 1865 S. 382.

Pachler, Beethoven und Marie Hoschak No. 32 d. 3. Aug. 1866 S. 271.

Mühlbrecht, Beethoven No. 47 d. 16. Nov. 1866 S. 398.

Köhler, Beethoven's Sonate appassionata No. 48 d. 22. Nov. 1867 S. 421.
Schöne, Beethoven's Briefe No. 17 d. 19. April 1867 S. 151, No. 18 d. 26. April 1867 S. 158.
Thayer, Beethoven's Leben No. 12 d. 13. März 1868 S. 97.
Zopff, Zur Begründung einer logischen Reihenfolge in Beethoven's 33 Variationen über einen Diabelli-Walzer No. 28 d. 9. Juli 1869 S. 229.
Alsleben, Beethoven-Feier in Leipzig No. 52 d. 23. Dez. 1870 S. 481.
Beethoven, Missa solemnis N. 14 d. 1. April 1870 S. 129.
Nohl, Beethovens 100jähriger Geburtstag No. 1 d. 1. Jan. 1870 S. 1.
Christern, Beethovens Mission No. 49 d. 2. Dez. 1870 S. 445, No. 50 d. 9. Dez. 1870 S. 457.
Grillparzer, Über Beethoven (unter Vermischtes) No. 50 d. 9. Dez. 1870 S. 466.
Marbach, Prolog zur Beethoven-Feier No. 1 d. 1. Jan. 1871 S. 1.
Beethoven-Litteratur (Vermischtes) No. 8 d. 17. Feb. 1871 S. 71, No. 9 d. 24. Feb. 1871 S. 83.
Rollet, Beethoven in Baden No. 8 d. 17. Feb. 1871 S. 77.
Nohl, Beethoven's Leben No. 51 d. 15. Feb. 1871 S. 478, No. 52 d. 22. Dez. 1871 S. 489.
Beethoven (Vermischtes) No. 4 d. 19. Jan. 1872 S. 46, No. 5 d. 26. Jan. 1872 S. 55, No. 6 d. 2. Feb. 1872 S. 66, No. 11 d. 8. März 1872 S. 117, No. 16 d. 12. April 1872 S. 163. S. 226 u. 303 fehlen (im Berliner Exemplare).
Porges, Die Aufführung der 9ten Symphonie unter Wagner in Bayreuth No. 26 d. 21. Juni 1872 S. 257, No. 28 d. 5. Juli 1872 S. 278, No. 30 d. 19. Juli 1872 S. 297, No. 31 d. 26. Juli 1872 S. 308, No. 32 d. 2. Aug. 1872 S. 316.
Beethoven (Vermischtes) No. 29 d. 11. Juli 1873 S. 302.
Marx, Beethoven No. 13 d. 26. März 1875 S. 127.
Porges, Beethovens 9te Symphonie und der Stilprinzip der Musik des 19ten Jahrhunderts No. 34 d. 17. Aug. 1877 S. 351, No. 35 d. 24. Aug. 1877 S. 363, No. 36 d. 31. Aug. 1877 S. 369.
Nohl, Zur Beethoven-Literatur No. 22 d. 24. Mai 1878 S. 229, No. 23 d. 31. Mai 1878 S. 237.
Nohl, Beethovens Jugendbildung No. 36 d. 29. Aug. 1879 S. 357, No. 37 d. 5. Sept. 1879 S. 370.
Nohl, Thayer's Beethoven No. 46 d. 7. Nov. 1879 S. 465, No. 47 d. 14. Nov. 1879 S. 478.

Briefwechsel Beethoven's und Schumann's mit Kapellm. Wiedebein No. 25 d. 11. Juni 1880 S. 269, No. 26 d. 18. Juni 1880 S. 279, No. 29 d. 9. Juli 1880 S. 308, No. 31 d. 23. Juli 1880 S. 327.

Frimmel, Beethoven und die bildenden Künste No. 18 d. 30. April 1880 S. 204.

Frimmel, Neue Beiträge zu Beethoven's Biographie aus dem Jahre 1817 No. 35 d. 20. Aug. 1880 S. 361.

Köhler, Meditationen über Beethoven'sche Werke No. 33 d. 12. Aug. 1881 S. 337, No. 34 d. 19. Aug. 1881 S. 345, No. 44 d. 28. Aug. 1881 S. 449, No. 45 d. 4. Nov. 1881 S. 458.

Köhler, Beethoven's Sonate op. 111 und die 33 Variationen op. 120 No. 31 d. 28. Juli 1882 S. 333, No. 35 d. 25. Aug. 1882 S. 369.

Köhler, Über einige größere und kleinere Kompositionen Beethoven's No. 38 d. 14. Sept. 1883 S. 417, No. 39 d. 21. Sept. 1883 S. 425.

Beethoven's Missa solemnis No. 51 d. 14. Dez. 1883 S. 553.

Richter, Beethoven's Cis-moll-Sonate No. 35 d. 24. Aug. 1883 S. 395.

Martens, Ludwig van Beethoven's Beziehungen zu Schweden No. 13 d. 26. März 1886 S. 137, No. 14 d. 2. April 1886 S. 147.

Dr. *Kalischer*, Noch einmal Beethoven's königliche Abstammung No. 37 d. 14. Sept. 1887 S. 417, No. 38 d. 21. Sept. 1887 S. 427.

Dr. *Riemann*, Orchesterphrasierung, Analyse der Cmoll-Symphonie Beethoven's No. 10 d. 9. März 1887 S. 105, No. 11 d. 16. März 1887 S. 115, No. 13 d. 30. März 1887 S. 134, No. 17 d. 27. April 1887 S. 182, No. 19 d. 11. Mai 1887 S. 202.

Dr. *Kalischer*, L. v. Beethoven im Lichte Rob. Schumann's No. 21 d. 25. Mai 1887 S. 221, No. 23 d. 9. Juni 1887 S. 247, No. 27 d. 6. Juli 1887 S. 311, No. 32 d. 10. Aug. 1887 S. 361, No. 34 d. 24. Aug. 1887 S. 385, No. 35 d. 31. Aug. 1887 S. 393, No. 36 d. 7. Sept. 1887 S. 406, No. 39 d. 28. Sept. 1887 S. 439, No. 40 d. 5. Okt. 1887 S. 450, No. 41 d. 12. Okt. 1887 S. 459, No. 43 d. 26. Okt. 1887 S. 483, No. 50 d. 14. Dez. 1887 S. 561.

Dr. *Kalischer*, L. v. Beethoven im Lichte Rob. Schumann's (Fortsetzung) No. 1 d. 4. Jan. 1888 S. 3, No. 2 d. 11. Jan. 1888 S. 19, No. 6 d. 8. Feb. 1888 S. 63.

Busoni, Neue Musik von L. v. Beethoven No. 30 d. 25. Juli 1888 S. 331.

Böck-Gnadenau, Noch einmal Wasilewsky's Beethoven-Buch (Sehr wichtig) No. 49 d. 5. Dez. 1888 S. 528.

Bock, Ein Brief Beethoven's No. 34 d. 22. Aug. 1888 S. 367, No. 35 d. 29. Aug. 1888 S. 379.

Frimmel, Neue Beethoveniana (Besprechung) No. 17 d. 25. April 1888 S. 193, No. 26 d. 27. Juni 1888 S. 291.

Frimmel, Neue Beethoveniana-Studien No. 45 d. 6. Nov. 1889 S. 511, No. 46 d. 13. Nov. 1889 S. 523, N. 47 d. 20. Nov. 1889 S. 535, No. 48 d. 27. Nov. 1889 S. 547, No. 49 d. 4. Dez. 1889 S. 559.

Kling, Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn u. Beethoven als Dirigenten No. 39 d. 24. Sept. 1890 S. 425, No. 41 d. 8. Okt. 1890 S. 445, No. 42 d. 15. Ckt. 1890 S. 457, No. 43 d. 22. Okt. 1890 S. 470, No. 44 d. 29. Okt. 1890 S. 481.

Appolonius, Grillparzer und sein Verhältnis zur Musik und zu Beethoven No. 45 d. 5. Nov. 1890 S. 493.

Böck, Beethoven's Aufenthalt in Döblingen (Feuilleton) No. 31 d. 30. Juli 1890 S. 363.

Dr. *Kalischer*, Der Knabe Liszt und Beethoven No. 42 d. 21. Okt. 1891 S. 1891 S. 441, No. 43 d. 28. Okt. 1891 S. 453.

Dr. *Kalischer*, Die unsterbliche Geliebte Beethoven's Giuletta Guiccardi oder Therese Brunswich, besprochen von Stern (Rezension) No. 10 d. 4. März 1892 S. 111.

Dr. *Kalischer*, Beethoven's Beichtvater No. 35 d. 30. Aug. 1893 S. 365, No. 36 d. 6. Sept. 1893 S. 373, No. 37 d. 13. Sept. 1893 S. 382, No. 38 d. 20. Sept. 1893 S. 389, No. 39 d. 27. Sept. 1893 S. 397 und S. 405 in demselben Jahrgange.

Plato, Ludwig von Beethoven und Carl M. v. Weber, die Dioskuren der deutschen Tonkunst No. 18 d. 3. Mai 1893 S. 205, No. 19 d. 10. Mai 1893 S. 217.

Haase, Mozart's, Beethoven's und Schubert's Tänze für das Klavier No. 44 d. 28. Okt. 1896 S. 481, No. 45 d. 4. Nov. 1896 S. 493.

Unter Vermischtes, Beethoven's göttliche Grobheit No. 31 d. 3. Aug. 1898 S. 342.

Leitartikel und kleinere Aufsätze Beethoven

betreffend, aus der Niederrheinischen Musikzeitung.

1. Jahrgang 1853.

Über die Verbindung der Beethoven'schen Musik zu Goethe's Egmont mit der Aufführung dieses Trauerspiels (Leitartikel) S. 41 No. 6 d. 6. Aug.

Lenz, Beethoven et ses trois styles, von L. Bischoff I No. 16 d. 15. Okt. S. 121, II No. 18 d. 29. Okt. S. 137, III No. 19 d. 5. Nov. S. 143 (Analysen und Beurteilungen, Anzeigen musikalischer Werke und Schriften).

Aus dem Urteil eines beschränkten Kopfes über die 9. Symphonie von Beethoven No. 10 d. 3. Sept. S. 77 (Analysen und Beurteilungen u. s. w.).

Hitzschold, Weber über Beethoven No. 20 d. 12. Nov. S. 153 (Zur Biographie und Charakteristik von Tonkünstlern).

L. Bischoff, Weber über Beethoven No. 22 d. 26. Nov. S. 171 (Zur Biographie und Charakteristik von Tonkünstlern).

2. Jahrgang 1854.

Schindler, Für Studierende von Beethoven's Klaviermusik No. 20 d. 20. Mai S. 155 (Leitartikel).

Schindler, Traditionelles über das Scherzo der VIII. Symphonie von Beethoven No. 49 d. 9. Dez. S. 385 (Leitartikel).

Beethoven's Taubheit No. 24 d. 17. Juni S. 192, No. 27 d. 8. Juli S. 213 (Zur Musikgeschichte u. s. w.).

3. Jahrgang 1855.

Bischoff, Die Solotrompete in Beethoven's Leonoren-Ouverture No. 27 d. 7. Juli S. 211 (Leitartikel).

H. W., Bemerkungen über den Vortrag einiger Beethoven'schen Sonaten (Leitartikel) I No. 41 d. 13. Okt. S. 132, II No. 43 d. 27. Okt. S. 340.

Beethoven's Gedächtnisfeier in München (unter Musikgeschichte) No. 14 d. 7. April S. 110.

Beethoven's Lieblingsplatz (Vermischtes) No. 50 d. 15. Dez. S. 399.

4. Jahrgang 1856.

Mortier de Fontaine, Protest gegen die 2. Stereotyp-Ausgabe von Beethoven's Sonaten (Leitartikel) No. 36 d. 6. Sept. S. 287.

Overweg, Ein freimütiges Wort über die 9. Symphonie von Beethoven (Leitartikel) No. 24 d. 14. Juni S. 185.

Beethoven und seine Ausleger von *Schindler* (Leitartikel) No. 2 d. 12. Jan. S. 13.

Das Beethoven-Fest in Boston (Musikleben der Zeit) No. 15 d. 12. April S. 113.

Ein Brief Beethoven's an John Ella (Vermischtes) No. 27. d. 5. Juli S. 217.

Beethoven und Cherubini (Zur Musikgeschichte, Biographie und Charakteristik von Tonkünstlern mit einem Brief, der beginnt wie folgt: Mit grofsem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit mich ihnen schriftlich zu nahen — — —! No. 21 d. 24. Mai S. 168.

Sonnleithner, Beethoven's Musik zum Ballet „Promotheus", Historische Notiz (Musikgeschichte) No. 47 d. 22. Nov. S. 378.

5. Jahrgang 1857.

Bischoff, Über den Vortrag Beethoven'scher Symphonien. Fünfte Symphonie (Leitartikel) No. 43 d. 24. Okt. S. 337.

Beethoven's Missa solemnis von *A. Schindler* (Analysen gröfserer Werke) I No. 24 d. 13. Juni S. 186, II No. 41 d. 10. Okt. S. 326.

Ulibischeff's Beethoven ses critiques von L. Bischoff (unter Analysen gröfserer Werke und musikalischer Schriften) I No. 13 d. 28. März S. 97, II No. 14 d. 4. April S. 105, III No. 15 d. 11. April S. 113, IV No. 18 d. 2. Mai S. 137.

Beethoven's Brief an Zelter und dessen Antwort (unter Musikgeschichte) No. 3 d. 17. Jan. S. 22. In der Berliner Musikzeitung (Verlag von Bock) durch Dr. Ruitel mitgeteilt.

Sonnleithner, Beethoven's hist. Noten zur Leonore No. 1 d. 3. Jan. S. 6.

Beethoven's Brief an Madame de Gerardi in Ronner von Ehrenwerth's Autographen-Sammlung (unter Tages- und Unterhaltungsblatt) No. 39 d. 26. Sept. S. 312. Folgt ein Manuskript von Beethoven „Gott ist immaterial, da er unsichtbar ist u. s. w.

Beethoven's Klavierwerke, herausgegeben von Dr. Franz Liszt (Beurteilende Anzeigen) No. 48 d. 28. Nov. S. 377.

6. Jahrgang 1858.

Beethoven's Werke von E. H. Neue Ausg. No. 17 d. 24. April S. 129.

Zur Beethoven-Litteratur von H. No. 17 d. 24. April S. 130.

Eine Anekdote aus Beethoven's Leben No. 31 d. 31. Juli S. 246. Inhalt derselben „Beethoven schrieb mit der edelsten liebevollsten Bereitwilligkeit einem Wiener Dilettanten auf dessen Bitte einen Walzer, ebenso ein Trio in dessen Heft für Walzerkompositionen. Der Bittsteller erkrankte inzwischen, konnte sich nicht persönlich bei Beethoven bedanken und schickte seine Mutter zu dem Meister, die von der Haushälterin desselben kurz abgewiesen wurde mit den Worten: „Verstecken Sie sich, denn heute ist mit ihm gar nicht zu sprechen!" worauf Beethoven den Walzer in die Wohnung des fraglichen Herrn mit folgendem Briefe schickte: „Euer Wohlgeboren! Ihre Mutter ist unlängst durch die Dummheit meiner Haushälterin abgewiesen worden, ohne dass man mir ein Wort von ihrem Dasein gemeldet hat. Ich habe dieses unverständige Betragen, indem ich selbe noch dazu nicht in mein Zimmer geführt, gerügt. Die Ungeschlachtheit und Rohheit dieser Menschen, die ich so unglücklich bin, um mich zu haben, ist Jedem bekannt; ich bitte daher um Verzeihung.

Ihr ergebenster Diener Louis van Beethoven.

(Forts. folgt.)

Entgegnung.

Die Besprechung meiner Publikation Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugo's von Reutlingen in Nr. 1 des 2. Jahrganges der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Oktober 1900), gezeichnet O. F., also von dem Redakteur Professor Dr. *Oskar Fleischer* selbst abgefasst, enthält mehrere Irrtümer, die zu einer falschen Beurteilung meiner Arbeit Anlass geben können.

Ich fühle mich verpflichtet, diese Irrtümer, die nur auf Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit zurückzuführen sind, zu berichtigen.

Herr *Oskar Fleischer* hat das Buch, das er besprochen, gar nicht gelesen, er hat nicht einmal die Einleitung gelesen, denn sonst durfte er unmöglich von zehn verschiedenen Melodien der Geifslerlieder sprechen, von denen sieben auf Linien notiert und sicher zu entziffern seien, was für die drei übrigen, nur mit Neumen ohne Linien gegebenen, zufolge der höchst mangelhaften cheironomischen Höhenanordnung der Neumen, nicht möglich sei.

Es sind, wenn ich den der Chronik angehängten, im Text nicht berücksichtigten, von *Oskar Fleischer* gar nicht bemerkten Marienhymnus Ave benedicta nicht mitzähle, nur sieben Melodien vorhanden, von denen keine einzige nur aus „höchst mangelhafter cheironomischer Höhenanordnung" enträtselt werden muss, da der Gang der Melodien auf nicht misszudeutende Weise vorausgeschickt wird, also bekannt ist.

Nachdem Herr *Oskar Fleischer* den Befähigungsnachweis als Kritiker geliefert hat, erhebt er gegen meine Arbeit folgende Einwendungen:

Gleich die erste Phrase der linienlosen Neumierung *vor sunden fri* stimmt in keiner Silbe mit dem Original überein;
die Virga auf *vor* sollte höher sein als die ihr vorangehende;
der Torculus auf *sunden* ist fälschlich als Clivis übertragen worden;
die Neume über *fri* ist nicht Virga, sondern Punkt;
ähnlich in anderen Fällen;
es wäre besser, wenn hier ein Neumen-Verständiger zu Rate gezogen wäre.

Herrn *Oskar Fleischer* hat seine grofse Sachkenntnis auf dem Gebiete der Neumenforschung einen üblen Streich gespielt. Es sieht ja freilich furchtbar gelehrt aus, wenn man mit den seltsamen, rätselhaften Namen der einzelnen Neumenformen um sich wirft. Nicht nur der Laien- auch oft der einigermafsen historisch geschulte Musiker hat vor dem Podatus, Cephalicus, Oriscus, Ancus, Torculus einen gewaltigen Respekt. Wer jedoch die nähere Bekanntschaft der Neumen gemacht hat, weifs, dass die Namen herzlich wenig zur Sache thun.

Richtig ist *Fleischers* Behauptung, dass im 14. u. 15. Jahrhundert die Neumen ohne Linien öfters zur Anwendung kamen, wenn der Gang der Melodie als bekannt vorausgesetzt wurde; dass die höchst mangelhafte cheironomische Höhenanordnung der Neumen (ohne Linien) nicht hinreicht, das Liniensystem zu ersetzen.

Nicht richtig sind seine Einwendungen:

Die Virga auf *vor* sollte höher stehen als die vorangehende. Warum? Warum sollte ich „die höchst mangelhafte cheironomische Höhenanordnung der Neumen" in ihrer Mangelhaftigkeit wiederholen, zumal der sicher zu entziffernde Gang der Melodie in den vorangehenden Liniensystemen klar notiert ist? Was würde wohl Herr *Oskar Fleischer* mit der Zeile *Jesus durch dine wunde rot* anfangen, bei welcher die höchst mangelhafte cheironomische Höhenanordnung so weit geht, die Virga des Climacus auf *wunde* höher, statt tiefer zu stellen, als die vorangehende Virga?

Herr *Oskar Fleischer* geht mit seiner ausnehmenden Sachkenntnis fehl, wenn er meint, ich hätte über *sunden* den Torculus mit der Clivis verwechselt. Wie ihm der bekannte, zwei Zeilen vorher in Linien notierte Gang der Melodie *(daz got daz grozze sterben wend, vm daz sich got ubr uns erbarm)* hätte verraten müssen, gehört über *sunden* eine Clivis, kein Torculus. Eine flüchtige, oberflächliche, urteilslose Betrachtung, aber nur eine solche, kann freilich ein Schriftzeichen (das u-Zeichen, wie solches auch das Facsimile, siebente Textzeile, vorletztes Wort *Sunder* deutlich wiederholt) mit einem Neumenzeichen (der Clivis) zusammenwürfeln und dann einen Torculus sehen. Wo bleibt aber bei solch einem Würfelspiel der Neumenverstand?

Die Neume über *fri* ist nicht Virga, sondern Punkt.

Wer behauptet das? Ein Neumen-Verständiger wird diese sachunkundige Behauptung nie aufstellen, denn die bekannte, in ein Liniensystem notierte, also sicher zu entziffernde Melodie hat für die Schlussnote der Zeile die Virga; demnach muss das zweifelhafte Ding über *fri* auch als Virga aufgefasst werden, abgesehen davon, dass mein Auge bei dem vorletzten Zeichen (dem Punkt) einen Federdruck von links nach rechts, bei dem letzten, einen solchen von oben nach unten, also zwei verschiedene Neumenzeichen sieht.

Die Ähnlichkeit anderer Fälle

wird Herr *Oskar Fleischer* nun wohl fallen lassen.

Hätte ich, wie der Referent es wünscht, vor Herausgabe meiner Arbeit einen Neumen-Verständigen von der Gründlichkeit und Umsicht des Herrn *Oskar Fleischer* zu Rate gezogen, so würde ich zweifellos eine ganze Reihe weiterer Offenbarungen des wahren Neumenverstandes erhalten haben, doch behaupte ich: der bloſse Neumenverstand stöſst bei Entzifferung linienloser Neumen auf Hindernisse, die nur überwunden werden können, wenn man den bekannten Gang der Melodie zu Hülfe nimmt, eine Forderung, die *Oskar Fleischer* bei seiner Kritik unbeachtet lieſs.

Zur besseren Information der Leser der *Fleischer*'schen Kritik die kurze, orientierende Bemerkung, dass *Hugo von Reutlingen* für sämtliche von ihm aufgezeichneten Geiſslerlieder die Melodien mit Neumen auf Linien gegeben hat. Nur für Folgestrophen und Wiederholungen hat er, um das teure Pergament zu sparen, die nur andeutende Notierung durch Neumen ohne Linien angewendet. Damit sind aber, da der Text bald silbenreicher, bald silbenärmer wird, Probleme von hohem musikgeschicht-

lichem Interesse gestellt, auf welche *Oskar Fleischer* mit keinem Worte einging, obgleich meine Einleitung dieselben ausführlich beleuchtet. Herr *Oskar Fleischer* hat eben die Arbeit überhaupt nicht gelesen, sondern sich mit einer Stichprobe begnügt. Dass er selbst bei einer so bescheidenen Thätigkeit ins Stolpern geriet, mag er als gerechte Strafe für sein leichtfertiges Verfahren betrachten. *Paul Runge.*

Mitteilungen.

* *Prosniz, Adolf,* Prof. am Wiener Conservatorium: Compendium der Musikgeschichte 1600—1750. Für Schulen und Conservatorien. Wien 1900, Alfr. Hölder. 8⁰. 304 S. Vor elf Jahren, 1889, erschien der erste Teil, der bis zum Ende des 16. Jahrhunderts reichte. Der vorliegende Teil umfasst die noch wenig quellenmäfsig bearbeitete Zeit mit Ausnahme einiger Zeitabschnitte, einzelner Fächer und Biographien weniger Berühmtheiten, er verlangt daher ein Studium, was für ein Menschenleben nicht ausreichend ist. Die Bemühungen des Verfassers sind anerkennenswert und er versteht es vortrefflich die fehlenden Quellenstudien durch schöne Worte und scheinbar sichere Urteile zu verdecken. Für den Dilettanten genügt die Darstellung, für den Historiker ist sie von geringem Wert. Trefflich dagegen sind die vor jedem Abschnitte einleitenden Worte, die zwar in ähnlicher Weise sich in Köstlin's Musikgeschichte 5. Auflage finden. Der eigentliche Zweck des Compendiums: Lehrern und Schülern ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte an Musikschulen in die Hand zu geben, ist dennoch soweit erreicht, dass es einen Wegweiser bietet über das was vorzutragen ist, in welcher Form, und ein Verzeichnis von Werken bietet, die zum Weiterstudium empfohlen werden, sogar die Bibliotheken bezeichnet wo die Originalwerke zu finden sind. Allerdings nur in abgekürzter und unvollkommener Form, so dass man mehr den guten Willen als die vollendete Thatsache loben muss. Das Buch zeigt uns wieder, wie ein auf neuerer Quellenforschung beruhendes biographisches Musiker-Lexikon uns Not thut. Irrtümer, wie der auf Seite 65, wo Goudimel immer noch als Erfinder der PsalmenMelodien zu Marot's Psalmenbearbeitung genannt wird, dürften doch heute nicht mehr vorkommen, nachdem in den Monatsheften schon im Jahrgange 6, Beilage S. 20 die Melodien von 1542 bis 1562, der Ausgabe Goudimel's, mitgeteilt sind. Den Schluss des Werkes bilden die beiden deutschen Meister *Händel* und *Bach*, die durch die vortrefflichen Biographien von Chrysander und Spitta, nebst den Gesamtausgaben ihrer Werke dem Historiker die sicherste Grundlage bieten, auf die er seine zusammenfassende Ausführungen bauen kann und sind daher auch hier diese Abschnitte in anerkennenswerter Weise behandelt.

* *Karl Krebs*: Dittersdorfiana. Berlin 1900 Gebrüder Paetel. 8⁰. 182 S. Eine der besten Biographien, die in den letzten Jahren über Dittersdorf erschienen sind, begründet auf die Selbstbiographie mit steten

Vergleichen und Verbesserungen mit gleichzeitigen Werken oder Begebenheiten, verbunden mit einer kritischen Beurteilung seiner Werke, die frei von jeder Schönmalerei ist und seine schwachen, zeitgemäfsen Leistungen von seinen epochemachenden Operetten scharf trennt. Ein zum Teil thematisches Verzeichnis seiner Werke mit teilweiser Angabe des Fundortes schliefst sich der Biographie an, geordnet nach den Fächern. Über das Oratorium Giob (Hiob) sind Seite 129 ff. mehrere alte Berichte und Besprechungen abgedruckt. Von Seite 144 ab werden Urteile von Zeitgenossen über seinen Charakter, seine Musik und seine Persönlichkeit mitgeteilt; diesen folgt ein Verzeichnis von bildlichen Darstellungen, die Urkunde seiner Ernennung zum Ritter vom goldenen Sporen vom 8. Februar 1770, des Adelsdiplom vom 5. Juni 1773 nebst Kostenberechnung. Die wichtigste Urkunde über den Tod und die Beerdigung D.'s befindet sich Seite 153. Es ist unbegreiflich wie die Zeitungen 1899 durchweg nach dem Totenscheine schreiben konnten, dass D. in Freiwaldau begraben sei, da der Totenschein das Wort Freiwaldau gar nicht berührt. Derselbe lautet wörtlich:

„Laut der Matrik der Verstorbenen der Pfarre Deschna (Teschen) Nr. II, pag. 48 ist der hochwohlgeborene Herr Karl Ditters von Dittersdorf, Virtuos und Componist, pensionirter Landeshauptmann des Fürstbischofes von Breslau, am 24. October 1799 i. e. Ein Tausend siebenhundert neunzig neun zu *Neuhof*, einem Baron Stillfried'schen Landgut, Bezirk Pilgram in Böhmen, im 60. Lebensjahre an einer Contractur gestorben und vom Pfarrer Mathias Pollack am 26. October am Deschener Friedhofe beerdigt worden. Urkund dessen die eigenhändige Namensfertigung und Pfarrsiegel. L. S. Friedrich Kamaryt, Pfarrer."

Noch ein zweiter Fehler findet sich in allen Biographien von der frühesten Zeit an: Das Schloss Rothlhotta des Freiherrn von Stillfried wird bei dem Dorfe *Neuhaus* gelegen angezeigt, während die Urkunde *Neuhof* nennt. Neuhof liegt im Regierungsbezirk Budweis, Bezirkshauptmannschaft Pilgram, eingepfarrt in Deschna (das eingeklammerte *Teschen* scheint vom Herausgeber hinzugefügt zu sein und ist ein Irrtum). Hiermit erledigen sich die Zweifel in Eitner's Quellen-Lexikon im 3. Bde. S. 211 über den Todesort, sowie der Ort Neuhaus in Neuhof zu verbessern ist.

Den Schluss der Biographie bilden einige Nachrichten über D.'s 5 Kinder, den Abdruck zweier Abhandlungen aus der Allgemeinen musikal. Zeitung, Lpz. 1798 von D. und den sehr unnötigen Abdruck von J. T. Hermés' Analyse de XII. Métamorphoses tirées d' Ovide in französischer Sprache, die Georg Thouret 1899 bereits in deutscher Übersetzung herausgab (siehe M. f. M. 22, 19).

* *Karl Reinecke:* Gedenkblätter an berühmte Musiker ... mit 9 Porträts. Leipzig 1900 Verlag von Gebrüder Reinecke. Kl. 8⁰. 164 S. Enthält Erinnerungen an Franz Liszt, H. W. Ernst, Rob. Schumann, Jenny Lind, Wilhelmine Schroeder-Devrient, Ferdinand Hiller, Johannes Brahms und Felix Mendelssohn-Bartholdy. Eine vortrefflich und anziehend geschriebene Mitteilung über die einstige persönliche Begegnung obiger

Männer mit dem Verfasser. Besonders hervorzuheben sind die Schilderungen über Liszt, Ernst, Schumann, Jenny Lind und Hiller. Mendelssohn fällt aus dem Rahmen heraus, denn nicht persönliche Begegnungen werden geschildert, sondern für Mendelssohn's Kompositionen eine Lanze gebrochen. Darin hat aber der Herr Verfasser ganz recht, dass man einen Komponisten, der die Sommernachtstraum-Ouvertüre, das Violinkonzert und Gmoll-Klavierkonzert geschrieben hat nicht verächtlich beiseite legen darf. Selbst unsere klassischen Meister haben Werke geschrieben, die bereits der Vergessenheit anheim gefallen sind. Hans von Bülow sagte einst zum Verfasser „wenn es gilt, ein Konzert zur Errichtung eines Mendelssohn-Denkmals zu geben, so rufen Sie mich, dann komme ich gern. Wenn man älter wird, muss man wieder gut zu machen suchen, was man in der Jugend gesündiget hat, *und an dem Manne habe ich viel wieder gut zu machen.*

* *Albert Lortzing* in Detmold, Pyrmont, Münster und Osnabrück. Ein Gedenkblatt von Dr. *Richard Bürner.* 2. Auflage. Detmold, Verlag von Karl Borgmann (1900). 8⁰. 27 Seit. Lortzing wurde im November 1826 am Theater in Detmold angestellt. Die Gesellschaft spielte aber nur einige Wintermonate in Detmold, während sie die übrige Zeit des Jahres in Pyrmont, Münster und Osnabrück Vorstellungen gab. Eine Anzahl Briefe Lortzing's an seine Eltern nebst erklärenden Beigaben des Herausgebers geben Kunde von der Zeit bis zum Jahre 1833, in dem er nach Leipzig ging. Lortzing trat als Schauspieler und Sänger auf, als Komponist und Dichter wurde er erst in Leipzig bekannt.

* *Leo Liepmannssohn,* Antiquariat in Berlin SW. Bernburgerst. 14. Katalog 145. Enthält Bücher über Musik und Instrumentalwerke. Eine Sammlung von 564 Druckwerken, zum gröfsten Teile der seltensten Art, besonders was die Instrumentalwerke anbetrifft.

* Der Mitgliedsbeitrag nebst Monatshefte ist im Laufe des Januars 1901 mit 6 M an die Kasse abzuliefern.

Templin U/M. Ende Dezember 1900. Rob. Eitner.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg. 1901.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig von Württemberg.

Herr Dr. Gustav Bossert hat in den Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte, Neue Folge IX. 1900 einen zweiten Artikel als Ergänzung zu Sittard's Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe (2 Bde. Stuttgart 1890/91) unter obiger Überschrift veröffentlicht. Obgleich er nicht so reichhaltig an archivarischen Nachrichten wie der erste Artikel ist (siehe M. f. M. 1899, 1 ff.), so verdient er doch dem Musikhistoriker näher bekannt zu werden, welches wohl durch obiges Fachblatt nur in beschränktem Maſse erreicht wird.

Der Herr Verfasser bezeichnet die Zeit unter Herzog Ludwig als eine Blütezeit für die Kunst am Württembergischen Hofe. Die Kapelle wurde wesentlich vergröſsert. Man liest von 20 Musikern und 12 Sängerknaben (beim Tode des Herzogs 1593 bestand die Kapelle aus 52 Personen), auch diente die Kapelle nicht mehr ausschlieſslich dem Gottesdienste, sondern gröſstenteils dem Hofdienste. Der Herzog war ein so groſser Musikliebhaber, dass er einen Teil seiner Kapelle auf seinen Reisen stets mitführte, auch keine Kosten scheute die tüchtigsten Musiker für seine Kapelle zu werben, wie auch neue Notenwerke und Instrumente anzuschaffen, junge begabte Leute nach auswärts zur Ausbildung zu senden und unternehmende geschickte Instrumentenmacher zu unterstützen.

Sein Kapellmeister war *Ludwig Daser,* der am 27. März 1589

starb. Seine Wittwe hiefs Magdalene, Tocher des Sigmund Hafner in München. Von seinen Kindern war eine Tochter an Balduin Hoyoul (Huiol, Hujus) verheiratet. Seite 291 im Nachtrage rügt der Herr Verfasser die Angabe in den Monatsheften 1899 pag. 7, dass dort gesagt ist: der Vater Balduin's stand schon in württembergischen Diensten, sowie dann bei Balduin's Sohne, Johann Ludwig, vom Vater (Balduin) und Grofsvater gesprochen wird. Die Nachricht teilt Sittard S. 25 mit. Hier giebt obiger Verfasser die Aufklärung, dass mit dem Grofsvater Johann Ludwig's nicht der Vater Balduin's gemeint sei, sondern der Grofsvater weiblicher Linie, also Daser's und der Vater bei Balduin zu streichen ist. *Balduin Hoyoul* starb am 26. Nov. 1594. Seine Wittwe erhielt noch bis Georgii 1595 die Jahresbesoldung von 28 Gld. 16 kr. ausgezahlt. Von diesem Tage ab (23. April) tritt *Leonhard Lechner* als Kapellmeister ein.

An Kapellmitglieder teilt der Verfasser nach den Akten folgende mit:

1. Abegg, Christoph, von Oppenheim, Bassist, wird im Februar 1584 in Heidelberg entlassen und in Stuttgart angenommen.

2. Abert (Aubert), Claude, trat 1554 als Sänger in Stuttgart ein und starb 1572. In den Rechnungen wird er auch mit Claudius Albrecht verzeichnet. Seine Wittwe verheiratete sich an einen Georg Widmann.

3. Beer, Michael, von Liegnitz, Altist, angestellt am 8. Juli 1578, wird auch in der Kanzlei beschäftigt.

4. Berleth, Heinrich, Bassist, wird noch 1585 genannt.

5. Camerer (Chamerer, Camerarius), Leonhart, Tenorist, dient eine Zeitlang in der Kapelle, wird aber 1582 entlassen (siehe das Quellen-Lexikon).

6. Cammerhouber (Chamerhouber) wird 1586 wegen Leibesschwachheit im Pfründhaus in Maulbronn untergebracht.

7. Haseloff, Michael, von Bruck in Meifsen (Sachsen), Bassist, wird am 17. Aug. 1581 mit 52 Gld. Jahresgehalt angestellt und starb vor dem 23. April 1591.

8. Heilemann, Andreas, Magister, trat im Februar 1575 aus dem Stift in die Kapelle als Bassist, verheiratete sich 1577; 1592/93 war er ein kranker untauglicher Mann.

9. Hilarius, Martin, aus Sieden im Meifsenschen, Altist, diente bis 1584 in Heidelberg, dann in Stuttgart, wird aber schon 1585/86 entlassen.

10. Kneutel, Samuel, Altist, kommt am 2. Februar 1584 mit

Weib und Kind von Heidelberg nach Stuttgart, wird aber schon am 1. Nov. 1587 entlassen.

11. Krafft, Wendel M., Altist, kommt 1575 aus dem Stift an die Hofkapelle und wird auch als Schullehrer beschäftigt.

12. Lechner, Leonhard, tritt am 1. August 1585 mit 52 Gld. Gehalt als Tenorist in die Stuttgarter Kapelle, holte 1586 im Frühjahre Weib und Kind von Nürnberg und wurde 1595 Kapellmeister.

13. Leitgeb, Heinrich, der Sohn des Trompeter Jörg L., war Schüler Daser's, kam 1577 als Bassist in die Kapelle, übernahm die Ingrossierarbeit nach Cammerhuober's Abgange und erhielt von jeder Division oder jedem auf beiden Seiten beschriebenen Regalblatte einen Batzen (= 4 Kreuzer alten Wertes).

14. Raab, Hans Konrad, Harfenist, dient nach Stauff's Weggange auch als Tenorist in der Kapelle und erhält neben seinem Harfenisten-Solde noch 40 Gld. als Tenorist. Wie man aus einer späteren Mitteilung erfährt, hatte ihn der Herzog zur weiteren Ausbildung nach Rom geschickt und wurde im Jahre 1581 im Sommer zurückberufen.

15. Rauh, Wolfgang, ein Komponist und Bassist in Stuttgart bis 1582, wurde darauf Kantor in Linz, holte im Juni 1583 seine Hausfrau, meldete sich aber bald darauf wieder in Stuttgart und wurde auch 1885 wieder angestellt, nachdem er dem Herzoge mehrere Kompositionen eingesandt hatte. 1592 am 23. April (an Georgii) wurde er zum Pädagoge der Edelknaben bei Hofe ernannt.

16. Rumpler, Thomas, Altist, stirbt um Pfingsten 1592 in so dürftigen Verhältnissen, dass man die Wittwe unterstützen musste, damit sie ihren Mann am 2. Juni begraben lassen konnte.

17. Schabhardt (Schaabort, Schubart, nicht Schickhardt wie Sittard schreibt), Wilhelm Ulrich, Altist, wird am 25. Jan. 1592 auf Probe angenommen und 1593 mit 52 Gld. Gehalt fest angestellt. Von 1600—1604 bekleidet er eine Kollaborator-Stelle.

18. Schack, Wolfgang, gewesener Priester von Wemding, wird am 20. November 1587 als Altist angestellt, 1607 als Kollaborator, tritt 1609 zurück, übernimmt aber 1611—1613 wieder die Schullehrerstelle.

19. Stauff, Valentin, Tenorist, lässt sich aber auch bei der Diskantgeige, der Viola und anderen Instrumenten gebrauchen, wofür er am 9. Febr. 1574 16 Gld. erhält. An Pfingsten 1591 wird er zum „Hausschneider“ auf Schloss Tübingen bestellt.

20. Stenzel, Paul, Bassist, starb 1582/83.

21. Vordermayer, Michael, Tenorist, kommt aus Östereich, wird

am 1. August 1591 angenommen und holt am 30. September Weib und Kind aus Neustadt unter Wien nach Stuttgart.

22. Wager, Andreas, Altist, wird an Pfingsten 1574 angenommen und starb 1582. Die Wittwe erhält am 28. Sept. 1583 4 Gld. Unterstützung.

23. Walch, Johann, ein Theologe, der 1578—82 Diakonus in Nürtingen war. Als Tochtermann (Schwiegersohn) von Daser unterstützte er bei Festlichkeiten bei Hofe den Chor, trat am 13. Juli 1582 als Sänger in die Kapelle, zieht aber 1584 von dannen, wahrscheinlich wegen täuferischer Anschauungen in die Pfalz, später ins Elsafs.

24. Welzlin, Peter, von Nürtingen, Tenorist, wird 1573 mit 40 Gld. Gehalt angestellt und ist dann von 1596 bis 1600 Kollaborator in Stuttgart.

25. Elias auff vnd dahinn, aus Wadweis (Budweis) in Böhmen, wurde am 14. Sept. 1583 mit 52 Gld. Gehalt in Stuttgart angestellt (siehe Quellen-Lexikon).

26. Cousseau (in den Akten Casseau, Casseon, Cassau und Castrow geschrieben), ein Welscher aus Poters (?), diente vom Oktober 1585 bis 13. Okt. 1587 in der Hofkapelle als Zinkenbläser. Er kam von Lothringen nach Stuttgart und ging von da aus an den Hof in München (siehe Quellen-Lexikon).

27. Eckhardt, Johann, von Waldenbuch, seit 1591 als Trompeter und Instrumentist angestellt. Er war von *Jörg Straal* auf der kleinen Geige, der Zinkflöte, Zwerchpfeife, Viole, Posaune, Krumhorn, Sackpfeife und Trompete unterrichtet worden.

28. Erben, Konrad, von Kassel. Seit Georgii 1581 als Instrumentist angestellt.

29. Ganfs, Sebastian, starb 1585/86, einer der tüchtigsten Instrumentisten der Kapelle.

30. Ganfs, Wolfgang, Bruder des vorigen, berühmt auf Zinken, Pfeifen u. a. Instrumenten. Kam 1573 in die Kapelle. 1592 betrug sein Gehalt 100 Gld. Er gab auch Schülern Kompositions-Unterricht.

Die zahlreichen Trompeter und Heerpauker übergehe ich, sowie die Schüler der Instrumentisten (siehe Seite 266 obiger Zeitschrift).

An Organisten werden verzeichnet:

31. Fries, Hans Franz, ging 1572 ab (siehe M. f. M. 31, 5 Nr. 56).

32. Ganfs, Wolf, Sohn des Wolfgang, Schüler Simon Lohet's, wollte 1585 nach Rom gehen um sich weiter auszubilden, wurde aber im Juni desselben Jahres zum Stiftsorganisten ernannt.

33. Lohet, Ludwig, Sohn des Simon, wird 1593 als Komponist erwähnt und 1608 als vortrefflicher Orgelspieler.

34. Ostermaier, Georg (siehe Bd. 31, 8 Nr. 80) starb 1572 in elenden Verhältnissen.

35. Schittenberger, Konrad, 1574 Lehrjunge Lohet's auf der Orgel. Erhält 1575 die Erlaubnis anderen Herren zu dienen.

36. Stamler, Jörg, ein junger Orgelspieler, Schüler Lohet's um 1589.

37. Steigleder, Adam, vielleicht ein Sohn von Utz St., Lehrjunge, geht 1583 zur weiteren Ausbildung nach Rom, wird 1584 Organist an der Stadtkirche in Stuttgart, zieht aber am 12. Juni 1585 ab, wahrscheinlich nach Lindau, wo ihm ein Sohn Hans Ulrich geboren wird.

38. Steigleder, Utz (siehe Bd. 31, 4 Nr. 45) stirbt 1581. Sein Gehalt betrug zuletzt 109 Gld. Er hinterlässt ein siebenjähriges Töchterlein.

An Harfenisten und Lautenisten werden genannt:

39. Boy, Peter, aus London, trat am 8. Juni 1575 ein, sein Gehalt betrug 115 Gld. jährlich. Er kam wahrscheinlich von Metz. Am 15/2 1581 wurde er entlassen.

40. Rubeneti (Rubenetsch), Benedict, ein Italiener, Harfenist und Lautenist, kam mit Raab von Rom nach Stuttgart und erhielt von 1584 an jährlich 50 Gld. 1588 verheiratet er sich.

41. Reifsmüller, Georg (siehe Bd. 31, 9 Nr. 84) wird am 10. November 1590 entlassen.

42. Hofstetter, Georg, aus Landsberg in Baiern, kam am 18. März 1584 von Heidelberg nach Stuttgart und wurde mit 62 Gld. Gehalt angestellt.

43. Schittenperger, Heinrich, wird 1577 Schüler von Georg Reifsmüller, der 25 Gld. Lehrgeld erhielt.

44. Winter, Konrad, Schüler von Reifsmüller, dann von Hofstetter. 1586 wird er nach Italien zur weiteren Ausbildung geschickt, 1588 geht er nach Padua und erst im Jahre 1593 wurde er zurückberufen.

Des Herzogs Musikliebhaberei wurde von auswärtigen Komponisten fleifsig durch Übersendung von Kompositionen ausgenützt. Der Herr Verfasser verzeichnet 26 bekannte und unbekannte Musiker, welche Kompositionen einsandten und das übliche Geschenk erhielten. Nur die letzteren seien hier verzeichnet:

45. Bauer, Christoph, ein zollerscher Tenorist, sandte 1584 einen Gesang und empfängt dafür 4 Gld.

46. Florius, Georg, 1577 niederländischer Bassist, steht 1584 in Fugger'schen Diensten, erhält für Kompositionen einmal 8 Gld., später 5 Gld.

47. Flori, Jakob, Bassist in München, kommt 1581 in die Stuttgarter Hofkapelle, als Empfehlung überreicht er einen Gesang. 1599 ist er Kapellmeister in Salzburg (in der früheren Arbeit wurde seine Anstellung in Stuttgart mit 27. Aug. 1571 verzeichnet, siehe Bd. 31, 22 Nr. 155).

48. Habermel, Heinrich, einst Leiter der Singschule in Stuttgart, wurde 1555 entlassen und erhielt in Dresden eine Anstellung. 1572 übersendet er dem Herzoge eine lateinische sechsstimmige Messe, 1575 eine ungenannte Komposition. Ein *Johann Habermel* meldet sich um Aufnahme in die Kapelle im Jahre 1586, wird aber nicht angenommen (siehe Bd. 31, 3 Nr. 40 u. S. 6 Nr. 65).

49. Knöpflin, Johann, kurpfälzischer Kapellmeister, erhält 1579 für eingesandte Gesänge 15 Gld.

50. Lasso, Orlando, sendet von 1571—1576 zahlreiche Kompositionen, wofür er reichliche Geschenke erhielt. Auch sein Sohn Ferdinand, zoller'scher Kapellmeister, sendet 1588 etliche Gesänge und empfängt 8 Gld.

51. Lindner, Theodor, Musiker in Ansbach, erhält für eine Messe am 6. Febr. 1574 6 Gld.

52. Lohet, N..., ein Bruder Simons, sendet 1582 Kompositionen.

53. Nanquetus, Johann, zoller'scher Kapellmeister, überreichte am 21. April 1580 dem Herzoge eine 5- und eine 6stimmige Komposition, wofür er 6 Gld. erhält. Er ist jedenfalls derselbe der als Tenorist 1572 an der Münchener Hofkapelle dient und Johann Nanquete geschrieben ist.

54. Ostermaier, Andreas, brandenburgischer Musiker, erhält für ein Magnificat 1590 6 Gld.

55. Paix, Jakob, Organist zu Lauingen sendet 1583 sein Orgelbuch und am 24. Oktober 1587 etliche Gesänge ein, wofür er 8 Gld. und dann 3 Gld. erhält.

56. Paminger, Sophonias, Schulmeister in Öttingen, sendet 1573 seines Vaters geistliche Gesänge, dann lateinische Gesänge und 1576 von Nürnberg aus wieder Gesangbücher. Nach der letzten Sendung wird ihm bedeutet, dass er den Herzog künftig verschonen solle.

57. Saletz, Franz (1593 ist er Saal geschrieben), ein Kaiserl. Musikus in Wien, sendet 1584, 1585 und 1593 Kompositionen ein. Die von 1585 war zu 24 Stimmen. In der Münchener Hofkapelle

ist er bis 1580 verzeichnet, in welchem Jahre er abgefertigt wird. 1584, 86 und 93 ist ein *Franz Sale* gezeichnet, der 1593 als Kaiserlicher Musicus bezeichnet wird, also jedenfalls der obige ist.

58. Trubbauer, Blasius, Musiker des Duca von Terra nova, sendet 1581 sechsstimmige Gesänge ein, wofür er 4 Gld. erhält.

59. Wirker (Würker), Johann (siehe Bd. 31, 14 Nr. 116 und Forts. S. 17) nennt sich einmal von Oschatz und das anderemal von Strafsburg. 1572 sendet er mehrfach Gesänge.

60. Zenger (Zengl, Zännkhl), Narziss, zoller'scher Kapellmeister, sendet 1592 einige Kompositionen ein und empfängt 6 Gld. Er ist jedenfalls derselbe der 1571 als Kantoreiknabe in München seine Entlassung erhält, 1572 nach Frankreich geht und 1600 dem Herzoge von Baiern eine Messe sendet, wo er auch als zoller'scher Kapellmeister bezeichnet wird (Sandberger 3. Buch Orland. di Lasso S. 52. 71. 243).

Seite 277 teilt der Verfasser allerlei Instrumentenankäufe mit, sowie verschiedene Orgel- und Instrumenten-Verfertiger. Seite 283 ff. werden eine grofse Anzahl Musiker ganz kurz verzeichnet, die um Aufnahme in die Kapelle einkamen, aber abgewiesen wurden da alle Stellen besetzt waren. Bei vielen ist der jeweilige Aufenthaltsort (oder ihre Geburtsstadt?) angezeigt. Die letzteren verdienen unsere Beachtung:

61. Albrecht, Christoph, 1584 Bassist in Heidelberg.

62. Ambronn, Oswald, 1581 Bassist von Ingolstadt. 1592 dient er als Bassist in München und ist *Ambrun* geschrieben.

63. Andreä, Konrad, von Bischofsheim, 1591 Tenorist.

64. Appich, Konrad, von Schwäbisch-Gmünd, 1591 Posaunist.

65. Armenreich, Bernhard (wurde schon in Bd. 31 S. 19 und 21 verz.). 1576 Organist in Heilbronn.

66. Bauer, Christoph, Tenorist in Heidelberg, 1584 vordem in Zollern.

67. Bayer, Hieronimus, von Eisenach, 1586 Posauner.

68. Beck, David, 1580 Orgelbauer von Erfurt.

69. Berckhamund (Bergmund), Johann, von Breda, gewesener brandenburgischer Sänger, 29. Juli 1583.

70. Bolosius, Paul, aus Bautzen 1592.

71. Branger, Balthasar, von Hall im Inntal, Tenorist, meldet sich im Oktob. 1589.

72. Bruner, Jörg, 1578 Lautenist von Augsburg.

73. Ernst, Andreas, von Schleusingen, 1591.

74. Faber, Egidius, von Kurich in Flandern, 1577.

75. Ferschel, Christoph, von Denkendorf (Deggendorf in Baiern?) 1589 Bassist. 1594 dient er in München und wird *Ferstl* geschrieben.

76. Flori, Franz, Bassist von Innsbruck, 1578.

77. Florius, Georg, 1584 Fuggerscher Musiker.

78. Frey, Michael, Bruder des Christoph, 1586 Instrumentist von Ansbach.

79. Friollice, Michaele de la, 1577 Kaiserl. Musikus.

80. Galitzen, Matthias, von Braunschweig 1587.

81. Gaſsner, Christoph, von Augsburg, 1573 Organist.

82. Godmayer, Laurentius, von Freising 1582.

83. Greiff, Veit, von Helpershausen (Hildburghausen), 1578 Tenorist.

84. Grunwald, Jörg, 1581 Instrumentist in Nürnberg.

85. Hagius (Haag) Konrad, aus Sachsen, 1581, 1591 Bassist.

86. Habenrainer, Johann, von Wien, 1582.

87. Haiſs, Paul, aus Schwatz, 1578 Posauner.

88. Hartfelder, Georg, Magister, zollerischer Musiker 1580.

89. Hartmann, Georg, aus Schlesien, 1581 Tenorist.

90. Hofstetter, Leonhard, von Salzburg 1591.

91. Humrecht, Nikolaus, von Schleusingen, Bassist, diente eine kurze Zeit in der Kapelle.

92. Kell, Sebastian, Bassist von Bamberg 1590.

93. Kneſs (Knorſs), Georg, von Oberlaibach (Krain), Bassist 1589, 1590. 1592 ist in der Münchener Hofkapelle ein Bassist Georg Knesth verzeichnet, der wohl derselbe ist.

94. Koch, Balthasar, von Heidelberg, ein junger Instrumentist vom Kurfürsten von der Pfalz empfohlen.

95. Köler, Johann, von Koburg, Tenorist 1573.

96. Lauttwein, Johann, 1585 Organist in Augsburg.

97. Lindner, Theodor, 1574/75 brandenburgischer Tenorist.

98. Losius, Heinrich, von Chemnitz 1583.

99. Lotterer, Johann, von Augsburg 1583.

100. Machgult, Nikolaus, aus Halle a/d. Saale, 1590 Bassist.

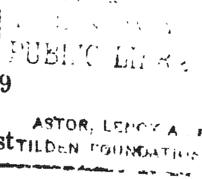
101. Mogoray, Albert, ein Pole, 1590 Lautenist.

102. Moser, Sebastian 1584 zollerischer Musiker.

103. Otho, Jakob, von Ilmenau, 1576.

104. Ortlieb, Elias, Bassist aus Halle a/d. S. 1591.

105. Palanus, Georg, pfalzgräflicher Musiker 1580 (vielleicht derselbe wie Baglanus).



106. Pfitzner, Friedrich, von Dresden 1578/79, Instrumentist und Trompeter.

107. Pomeranus, Rupert, Tenorist von Villach 1585.

108. Reiberger (Reipperger), Paul, aus Innsbruck, 1581 Bassist.

109. Rot, Paul, aus Mühlberg a/d. Elbe 1589.

110. Salnecerin (Selnecerius), Daniel, Tenorist von Dresden 1589.

111. Scheuffler, Michael, Altist aus Königsdorf in Baiern 1581. 1584. In München diente 1584 ein Altist *Michael Schleissler*, der wohl derselbe ist.

112. Schönfeld, Wendel, aus Thüringen 1586.

113. Schneipperlin, Christian, aus Biberach.

114. Schornberger, Georg, aus Genheim bei Baden 1583.

115. Schuoler, Kaspar, aus Kastel in der Oberpfalz 1587.

116. Sinari, Franz, von Namur 1585.

117. Sterneck, Wilhelm, zollerischer Tenorist 1589, 1591. Er diente 1589 in München und ist dort Sternegger geschrieben.

118. Stipfenberger, Albert, von Dinkelsbühl, 1582 Zinkenbläser.

119. Straub, Georg, aus Mühlhausen in Thüringen, 1589.

120. Tenner, Christoph, von Tirschenreut, Priester in Regensburg, Bassist 1592.

121. Tettelbach, Sigmund, von Ansbach 1578.

122. Thomas, Christoph, von Brieg, ein junger Musiker 1578.

123. Vorinesius, Joh., aus Lüttich 1589.

124. Weitmann, Konrad, aus Villach 1592.

125. Wetlen, Johann, von Lauban (Schlesien) 1583.

126. Zachariä, Joachim, aus Amersport, Tenorist 1590.

127. Zainer, Martin, Organist in Ansbach 1577.

128. Zang, Elias, Bassist aus Eisleben 1591. Er diente 1591 in München an der Hofkapelle und ist unter Zanng, Eheliasen verzeichnet.

129. Ziegler, Erasmus, 1580 Organist in Heilbronn.

Leitartikel und kleinere Aufsätze Beethoven
betreffend, aus der Niederrheinischen Musikzeitung.
(Fortss.)

7. Jahrgang 1859.

Beethoven's Fidelio von L. B. (Alberti's Schrift L. v. Beethoven als dramatischer Tondichter) No. 26 d. 25. Juni S. 201.

A. Schindler, Biographie Beethovens (unter Tages- und Unterhaltungsblatt) No. 1 d. 1. Jan. S. 7.

A. Schindler, Biographie von L. v. Beethoven I No. 43 d. 22. Okt. S. 341.

A. Schindler, Biographie von Beethoven II No. 46 d. 12. Okt. S. 361.

A. Schindler, Biographie von Beethoven III No. 48 d. 26. Nov. S. 377.

Die letzten 5 Violin-Quartette Beethovens No. 49 d. 3. Dec. S. 390.

8. Jahrgang 1860.

Sonnleithner, Beethoven und Paër (unter Berichtigung) No. 35 d. 25. Aug. S. ~~290~~. 272

Spohr und Beethoven No. 46 d. 10. Nov. S. 361.

Beethoven-Denkmal in Heiligenstadt (unter Tages- und Unterhaltungsblatt) No. 38 d. 15. Sept. S. 304.

Beethoven's Missa solemnis (Grofser Aufsatz) aufgeführt im 3. Gesellschaftskonzerte in Köln im Gürzenich No. 48 d. 24. Nov. S. 383. No. 50 d. 8. Dec. S. 385. No. 53 d. 29. Dez. S. 417.

9. Jahrgang 1861.

Beethoven's Musik zum Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“ No. 11 d. 16. März S. 85 (Leitartikel).

Nachtrag zu Beethovens Prometheus (Leitartikel) No. 12 d. 23. März S. 94.

Eine Stimme aus Belgien über Beethoven's Missa solemnis von L. B. (Leitartikel) No. 26 d. 29. Juni S. 201.

Fetis der Ältere über die Missa solemnis von *L. B.* (Leitartikel) No. 30 d. 27. Juli S. 235.

Schindler, Die Orgel in Beethoven's Missa solemnis (Leitartikel) No. 30 d. 27. Juli S. 233.

Schindler, Der Beethoven'sche Nachlass in d. kgl. Bibliothek zu Berlin (Leitartikel) I No. 40 d. 5. Okt. S. 313, II und III No. 41 d. 12. Okt. S. 321.

Beethoven's Musik zu Prometheus (Analysen, Beurteilungen u. s. w.) No. 11 d. 16. März S. 85, Nachtrag dazu No. 12 d. 23. März S. 94.

10. Jahrgang 1862.

Bischoff, Über den Vortrag von Beethoven's Eroica (Leitartikel) I No. 33 d. 16. Aug. S. 257, No. 34 d. 23. Aug. S. 265, No. 35 d. 30. Aug. S. 273, No. 36 d. 6. Sept. S. 281.

Beethoven's Werke (Analysen, Beurteilungen u. s. w.) Ausgabe von Breitkopf & Härtel No. 6 d. 8. Feb. S. 41.

Beethoven in Gneixendorf (Zur Musikgeschichte, Biographie u. s. w.) No. 12 d. 22. März S. 94, Nachtrag von A. L. No. 21 d. 24. Mai S. 167.

Beethoven's Brief an Varena (diplomatisch genauer Abdruck eines in der Autographen-Sammlung des Herrn General-Consuls Clauso in Leipzig befindlichen eigenhändigen Briefes ohne Datum) von L. v. Beethoven (Musikgeschichte No. 16 d. 17. April S. 121.

Anfang des Briefes:

Mein werther Herr!

Rode hatte nicht in allem recht, was er von mir sagte — meine Gesundheit ist nicht die beste — — —

Beethoven's Nachlass und die Berliner Bibliothek (Musikgeschichte) No. 20 d. 17. Mai S. 160.

Nachtrag von Schindler (Zur Musikgeschichte u. s. w.) zu Beethoven's Brief in No. 10 mutmafslich an Rode Nr. 21 d. 24. Mai S. 167.

11. Jahrgang 1863.

Beethoven's patriotische Compositionen No. 11 d. 14. März S. 81.

Beethoven's 7. u. 8. Symphonie, Schlacht bei Vittoria, der glorreiche Augenblick von L. B. Germania's Triumph; Text zu Beethoven's Cantate op. 136 hinter Leitartikel: Beethoven's patriotische Compositionen S. 85.

Beethoven's Monument in Heiligenstadt (Musikgeschichte u. s. w.) No. 26 d. 27. Juni S. 206. Dahinter ein Gedicht von Frankl: Beethoven unter den Bauern S. 207.

Hinweis auf ungedruckte Briefe Beethoven's No. 49 d. 5. Dec. S. 390.

Wilhelmine Schröder-Devrient. Nach Wolzogen mit Entgegnungen von L. B. I No. 8 d. 21. Feb. S. 57, II No. 9 d. 28. Feb. S. 65, III No. 10 d. 7. März S. 73.

12. Jahrgang 1864.

Bischoff, Über Beethoven und die neue Ausgabe seiner Werke und O. Jahn's Aufsatz darüber (Leitartikel) No. 13 d. 26. März S. 97.

Beethovens Büste (Tages- und Unterhaltungsblatt) No. 4 d. 23. Jan. S. 32.

13. Jahrgang 1865.

Nottebohm, Beethovens Skizzenbuch (unter Analysen, Beurteilungen u. s. w.) No. 13 d. 1. April S. 97.

Rud. Westphal, Die rhythmische Reihe bei den Alten und Modernen. Fünftaktiger Rhythmus bei Beethoven (Leitartikel) No. 38 d. 23. Sept. S. 297.

Beethovens Briefe von Prof. Dr. Ludwig Nohl (Musikgeschichte) No. 31 d. 5. Aug. S. 241.

Zwei bisher ungedruckte Briefe Beethoven's an Simrock und Ries No. 38 d. 23. Sept. S. 299.

Anfang des 1. Briefes:

Lieber Herr Simrock!

Ich weiſs nicht, ob ich mich im vorigen Briefe recht über alles geäuſsert, ich schreibe ihnen daher nur kurz, dass ich auch wohl, wenn Sie es für nöthig finden, ihnen den Termin zur Herausgabe der Variationen verlängern kann — — Folgen 2 kleine Musikstücke, 1. „Das liebe Käzchen", 2. „Der Knabe vom Berge".

Anfang des 2. Briefes an Ries:

Mein lieber werther Ries:

Ich ergreife diese Gelegenheit durch den Herrn Bauer u. s. w.

Persönliche Verhältnisse groſser Meister zu einander von L. B. No. 3 d. 21. Jan. S. 17.

Beethoven'sches Thayer Verzeichniss No. 14 d. 8. April S. 107, No. 15 d. 15. April S. 118.

Beethoven's Briefe aus Nohl's Ausgabe (Musikgeschichte) No. 34 d. 26. Aug. S. 268.

Beethovens Fidelio-Aufführung in Wien No. 10 d. 11. März S. 77.

Beethovens Musik zu König Stephan (Analysen, Beurteilungen) No. 43 d. 28. Okt. S. 343.

Beethoven's C dur-Messe (unter Analysen, Beurteilungen u. s. w.) No. 45 d. 11. Nov. S. 357.

Forkel, Über Beethoven und Mozart (Musikgeschichte) Curiosa No. 29 d. 22. Juli S. 231.

Ein kleiner Brief Beethovens, bei Gelegenheit einer Besprechung der 3. Sitzung für Kammermusik, an den Quartett-Verein Schuppanzigh und Genossen „Es wird Jedem das Seinige gegeben!" u. s. w. No. 2 d. 14. Jan. S. 15.

14. Jahrgang 1866.

Bischoff, Die Pastoral-Symphonie von Justin H. Knecht 1784 und Ludwig van Beethoven 1808 (Leitartikel No. 48 d. 1. Dec. S. 379.

Beethoven's Werke No. 8 d. 24. Feb. S. 61 (unter Analysen, Beurteilungen u. s. w.).

Beethoven's 33 Variationen op. 120 über einen Walzer von Diabelli von L. B. (Analysen, Beurteilungen u. s. w.) No. 11 d. 17. März.

Thayer, Beethoven's Leben (Analysen, Beurteilungen) No. 41 d. 13. Okt. S. 321, No. 42 d. 20. Okt. S. 329, Nr. 43 d. 27. Okt. S. 337.

Beethoven's neunte Symphonie, die erste Aufführung (Musikgeschichte) No. 1 d. 6. Jan. S. 2.

Beethoven, Zu den Briefen an die Gräfin Marie Erdödy (Musikgeschichte). Eine Ergänzung der von Nohl gesammelten Briefe von Dr. A. Schöne. Nr. 52 d. 29. Dez. S. 409.

Persönliche Verhältnisse grofser Meister zu einander, Spohr und Beethoven von *A. Schindler* (Musikgeschichte) No. 12 d. 24. März S. 89. 92

Tonkünstler-Anekdoten (Musikgeschichte) No. 31 d. 4. Aug. S. 247. „Beethoven ruft, als er eben in einer Gesellschaft phantasiert hat, einem Modepianisten, der nach ihm spielte, zu: ‚Fangen Sie doch endlich einmal an!' als letzterer schon beinahe fertig war!"

Mühlbrecht, *Otto*, Beethoven und seine Werke (Analysen, Beurteilungen u. s. w.) No. 37 d. 15. Sept. S. 289.

15. Jahrgang 1867.

Lorenz, Mozart und Beethoven, Raphael und Michel Angelo (Leitartikel) No. 7 d. 16. Feb. S. 49.

Nohl, Beethoven's Leben 2. Band (Analysen, Beurteilungen) No. 25 d. 22. Juni S. 193.

Beethoven, Die Geschöpfe des Prometheus (Musikgeschichte) von Grandauer No. 18 d. 4. Mai S. 137.

Auszug der Leitartikel und kleineren Aufsätze Beethoven

betreffend aus dem „Klavierlehrer".

1. Jahrgang 1878.

Würst, *Richard*, Analyse von Beethoven's Claviersonate op. 28 (Leitartikel) S. 31 No. 3 d. 1. Feb.

Kullak, *Th.*, Über Beethoven's Sonate op. 2 (Anregung und Unterhaltung) S. 209 No. 17 d. 1. Sept.

2. Jahrgang 1879.

Kalischer, *Alfred*, Über Alexander Wheelock Thayer's Beethoven, Biographie Band III (Leitartikel) S. 29 No. 3 d. 1 Feb., No. 4 d. 15. Feb. S. 41, No. 5 d. 1. März S. 54, No. 7 d. 1. April S. 76, No. 8 d. 15. April S. 87.

Witting, *Carl*, Analyse von Beethoven's Sonate op. 10 No. 3 erster Satz (Leitartikel) No. 14 d. 15. Juli S. 157.

Kalischer, *Alfr. Dr.*, An Alex. W. Thayer (den III. Band Thayer's betreffend. Meinungs-Austausch) No. 13 d. 1. Juli S. 152.

3. Jahrgang 1880.

Germer, *Heinrich*, Ein Urteil Beethoven's über J. B. Cramer's Etuden (Leitartikel) No. 22 d. 15. Nov. S. 259.

Schwarzlose, Betrachtungen über Beethovens Sonate pathétique (Leitartikel) No. 5 d. 1. März S. 56, No. 6 d. 15. März S. 67, No. 8 d. 15. April S. 92.

5. Jahrgang 1882.

Köhler, *Louis*, Beethovens Klaviersonaten in ihrer Folge beim Unterricht (Leitartikel) No. 12 d. 15. Juni S. 139.

Kullak, *Franz*, Beethovens Konzerte mit Fingersatz und Orchesterbegleitung für das Pianoforte übertragen (Unter Bücher und Musikalien) No. 19 d. 1. Okt. S. 232.

Schmidt, *Richard*, Beethovens Klavierkonzerte und Fantasie (Bücher und Musikalien) No. 7 d. 1. April S. 84.

6. Jahrgang 1883.

Kalischer, *Alfred Chr.*, Beethoven als religiöser Mensch (Leitartikel) Abdruck nach den Sonntagsbeilagen zur Vossischen Zeitung: No. 14 d. 15. Juni S. 168, No. 15 d. 1. Aug. S. 180, No. 16 d. 15. Aug. S. 191.

Tappert, *W.*, Vier Meister des Klavierspiels (Leitartikel) No. 18 d. 15. Sept. S. 215.

Nottebohm, Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803 (Bücher und Musikalien) No. 13 d. 1. Juli S. 160.

Germer, *H.*, Beethoven als Zeuge in Sachen des Mezzo piano (Meinungs-Austausch) No. 7 d. 1. April S. 89.

7. Jahrgang 1884.

Germer, *H.*, Kritische Rekonstruktionen in Beethoven's Cdur Klavierkonzert (Leitartikel) No. 8 d. 15. April S. 85, No. 9 d. 1. Mai S. 97.

Kalischer, Dr. *Alfred Chr.*, Die Aussprache des Namens „Beethoven“ (Leitartikel) No. 1 d. 1. Jan. S. 3.

Kalischer, Dr. *Alfred Chr.*, Beethoven und „Papa“ Haydn (Leitartikel) No. 16 d. 15. Aug. S. 181, No. 17 d. 1. Sept. S. 194.

Morsch, *Anna*, Tausig's Rekonstruktion einer Stelle aus Beethoven's Cdur Sonate op. 53 (Leitartikel) No. 10 d. 15. Mai S. 111.

Richter, *Karl*, Über die Ausführung einiger Klavierstellen von Beethoven und Rob. Schumann (Leitartikel) No. 18 d. 15. Sept. S. 205.

Köhler, *Louis*, Über Beethoven's Pastoral-Sonate op. 28 (Anregung und Unterhaltung) No. 11 d. 1. Juni S. 130.

Steingräber, *Th.*, W. Tappert's Mitteilung über das Oktavenglissando und Beethoven's op. 53 (Meinungsaustausch) No. 19 d. 1. Okt. S. 226.

8. Jahrgang 1885.

Bülow, Dr. *Hans von*, Ein neuer Kommentar zu Beethoven's Klavierkompositionen (Leitartikel) No. 12 d. 15. Juni S. 136.

Germer, *Heinrich*, Johann Baptist Cramer als Rival L. van Beethoven's und dessen Asdur Sonate op. 26 (Leitartikel) No. 22 d. 15. Nov. S. 263, No. 23 d. 1. Dez. S. 275.

Schlösser, *Louis*, Beethoven's Sonate op. 106 für das Hammerklavier (Leitartikel) No. 22 d. 15. Nov. S. 261, No. 23 d. 1. Dez. S. 273, No. 24 d. 15. Dez. S. 285.

Köhler, *Louis*, Der Unterschied zwischen dem Humor Haydn's, Mozart's und Beethoven's (Anregung und Unterhaltung) No. 14 d. 15. Juli S. 166.

Köhler, *Louis*, Über Beethoven's Sonate E moll op. 90 (Anregung und Unterhaltung) No. 24 d. 15. Dez. S. 294.

Kalischer, Dr. *Alfr. Chr.*, Etwas über Beethoven als Jünger Amor's (Meinungsaustausch) No. 13 d. 1. Juli S. 155.

Kalischer, Dr. *Alfr. Chr.*, Den Umfang der Beethoven'schen Sonaten betreffend (Meinungsaustausch) No. 23 d. 1. Dez. S. 281.

9. Jahrgang 1886.

Kalischer, Dr. *Alfr. Chr.*, Beethoven und die „Sibylle der romantischen Literatur“ (Leitartikel) No. 1 d. 1. Jan. S. 1, No. 2 d. 15. Jan. S. 13, No. 3 d. 1. Feb. S. 25.

Köhler, *Louis*, Fr. Schubert's und Beethoven's Kompositionen (Anregung und Unterhaltung) No. 8 d. 15. April S. 94.

10. Jahrgang 1887.

Kipper, *Hermann*, Beethoven's 2 leichte Sonaten op. 49 (Leitartikel) No. 19 d. 1. Okt. S. 221, No. 20 d. 15. Okt. S. 233.

Richter, *Carl*, Betrachtungen über Beethovens „Waldmädchen“ Variationen (Leitartikel) No. 1 d. 1. Jan. S. 1.

Köhler, *Louis*, Über Mozart und Beethoven (Anregung und Unterhaltung) No. 7 d. 1. April S. 83.

11. Jahrgang 1888.

v. Wasielewski, Beethoven als Klavierspieler und Dirigent (Leitartikel) No. 16 d. 15. Aug. S. 189, No. 17 d. 1. Sept. S. 200, No. 18 d. 15. Sept. S. 212.

Aus Beethoven's Tagebuch (Anregung und Unterhaltung) No. 17 d. 1. Sept. S. 206.

12. Jahrgang 1889.

Bülow und Meyerbeer an der grofsen Trommel (kleinerer Aufsatz) No. 9 d. 1. Mai S. 99.

Schwarzlose, „Wie es Beethoven versteht die Modulation zu verwenden" (Leitartikel) No. 22 d. 15. Nov. S. 253.

Theinhardt, S., Wagner und Beethoven in Geldnöten (kleiner Aufsatz) No. 18 d. 15. Sept. S. 208.

Beethoven's Werke (Bücher und Musikalien) No. 5 d. 1. März S. 54.

13. Jahrgang 1890.

Schwarzlose, Betrachtungen über Beethoven's Sonate pathétique (Leitartikel) No. 23 d. 1. Dez. S. 285.

Frimmel, Dr. *Th.*, Neue Beethoveniana (Bücher und Musikalien) No. 14 d. 15. Juli S. 174.

14. Jahrgang 1891.

Germer, *H.*, Über Beethoven's D moll Sonate op. 31 No. 2 (Leitartikel) No. 18 d. 15. Sept. S. 229.

Germer, H., Neue Ausgabe von Beethoven's Klaviersonaten (Leitartikel) No. 22 d. 15. Nov. S. 287.

Autographen-Versteigerung von Leo Liepmannssohn: Einige Sachen von Beethoven, Die grofse Fuge Tantôt libre, tantôt recherchée und ein *Brief* an Carl Holz vom 24. Aug. 1825 Baden mit der Anrede „Bestes Mahagoniholz!" No. 1 d. 1. Jan. (Von hier und aufserhalb.)

15. Jahrgang 1892.

A. M., Eine Stelle aus Beethoven's As dur Sonate op. 110 (Leitartikel) No. 8 d. 15. April S. 101.

Germer, *Heinrich*, Über eine Stelle in Beethoven's As dur Sonate op. 110 (Leitartikel) No. 19 d. 1. Okt. S. 245.

Schwarzlose, Noch etwas zu der Sonate op. 110 von Beethoven (Leitartikel) No. 22 d. 15. Nov. S. 289.

Schwarzlose, Largo aus der Sonate op. 10 No. 3 von Beethoven (Leitartikel) No. 5 d. 1. März S. 53, No. 6 d. 15. März S. 69.

Wolf, William, Noch einmal: Eine Stelle aus Beethoven's As dur Klaviersonate op. 110 (Leitartikel) No. 12 d. 15. Juni S. 149.

Steinfried, Dr. *Carl,* Das Freudemotiv als Grundmotiv der 9. Symphonie (Leitartikel) No. 24 d. 15. Dez. S. 322. Hierzu eine Notenbeilage.

Germer, *H.,* Beethovens Klaviersonaten (neue Ausgabe) Bücher und Musikalien No. 6 d. 15. März S. 77.

Über eine Stelle in Beethoven's As dur Sonate op. 110 (Meinungs-Austausch) No. 21 d. 1. Nov. S. 283.

16. Jahrgang 1893.

Witting, *Karl*, Die Klavier-Variationen von Beethoven als Studie für angehende Komponisten (Leitartikel) No. 7 d. 1. April S. 94, No. 8 d. 15. April S. 109, No. 9 d. 1. Mai S. 125.

Ehrlich, *H.*, Über die Ausführung der Trillerkette im Adagio des Esdur Konzertes von Beethoven (Meinungsaustausch) No. 18 d. 15. Sept. S. 243.

17. Jahrgang 1894.

Breslaur, *E.*, Die Peters-Ausgabe der Mozart und Beethovenschen Klavierwerke (Leitartikel) No. 3 d. 1. Feb. S. 29.

Kadisch, Max, Beethoven-Interpretation (Anregung und Unterhaltung) No. 2 d. 15. Jan. S. 24.

18. Jahrgang 1895.

Anna Morsch, Zur 9. Symphonie No. 13 d. 1. Juli S. 156.

19. Jahrgang 1896.

Beethoven und Marie Bigot mit einem Briefe Beethoven's an M. Bigot, bezeichnet 1804--5 im Besitze von Carl Meinert. Anfang desselben „An Frau Marie Bigot“ Meine liebe verehrte Marie! Das Wetter ist so göttlich schön — und wer weifs ob's Morgen so ist? . . . . (Leitartikel) No. 15 d. 1. Aug. S. 217.

Blaschke, Julius, Beethoven in Berlin (Leitartikel) No. 20 d. 15. Okt. S. 293.

Der wirkliche Erfinder des *Metronoms* (kleiner Aufsatz) No. 9 d. 1. Mai S. 131.

Reineke, *Carl*, Beethoven's Klaviersonaten (Bücher und Musikalien) No. 18 d. 15. Sept. S. 265.

Ausspruch Beethovens über den Unterricht (Anregung und Unterhaltung) „Wenn der Schüler einmal den gehörigen Fingersatz nimmt, alsdann im Takte richtig wie auch die Noten ziemlich ohne Fehler spielt, alsdann erst soll man ihn in Rücksicht des Vortrages anhalten . . . . No. 13 d. 1. Juli S. 197.

20. Jahrgang 1897.

Ehrlich, Heinrich, Die Ornamentik in den Beethoven'schen Klavierwerken (Leitartikel) No. 7 d. 1. April S. 93, No. 8 d. 15. April S. 105, No. 9 d. 1. Mai S. 121, No. 10 d. 15. Mai S. 137.

21. Jahrgang 1898.

Marx, *Adolf Bernhard*, Anleitung zum Vortrag Beethoven'scher Klavierwerke (Bücher und Musikalien) No. 4 d. 15. Feb. S. 51.

Beethoven - Autograph, (Anregung und Unterhaltung) Ein Brief von Beethoven's Hand an den Notenabschreiber Wolank, dessen Brief

er durchstrichen. Anfang „Dummer eingebildeter eselhafter Kerl! Mit einem solchen Lumpenkerl, der einem das Geld abstiehlt, ... Im Besitze des Hofschauspielers H. Heinemann in der Sammlung von Dr. Nohl enthalten No. 22 d. 15. Nov. S. 309.

Beethoven und *Dorothea Ertmann*, (Anregung und Unterhaltung) No. 8. d. 15. April S. 111.

Beethoven und *Liszt* (Anregung u. Unterhaltung) No. 18 d. 15. Sept. S. 245.

Über Nanette Streicher (Anregung u. Unterhaltung) No. 9 d. 1. Mai S. 124.

22. Jahrgang 1899.

Frimmel, Theodor, Über Beethoven's letzte Wohnungen in Wien (Anregung und Unterhaltung) No. 22 d. 15. Nov. S. 308.

Mitteilungen.

* Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. II, Heft 1, Leipzig, Breitkopf & Haertel, enthält mehrere wertvolle Artikel. *Cecie Stainer* in London schreibt über Dunstable und die verschiedenen „O rosa bella“ und teilt am Schlusse ein thematisches Verzeichnis aller bisher aufgefundenen Kompositionen Dunstable's mit nebst dem Fundorte, eine sehr dankenswerte Zugabe. Seite 11 Nr. 28 ist zu verbessern die Bibliotheks-Anzeige: Bologna Liceo commun. Cod. 2216, in Universitäts-Bibliothek in Bologna. Siehe das Verzeichnis von Giuseppe Lisio. Derselbe Fehler befindet sich bei Nr. 14. *Hugo Goldschmidt* schreibt über das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert und teilt am Schlusse Arien und einen Chor mit. *Max Seiffert* veröffentlicht einen umfangreichen Artikel über Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg, wie auch über die Hamburger Zeitgenossen, besonders über Christoph Bernhard. Der Artikel ist weit ausgedehnt, quellenmäſsig fundiert, muss sich aber in betreff des Collegium musicum auf Mutmaſsungen beschränken, da jedes aktenmäſsige Material fehlt und nur Mattheson's Mitteilungen vorhanden sind, der aber auch kein Zeitgenosse war. Dennoch ist die Beweisführung des Herrn Verfassers äuſserst scharfsinnig und überzeugend, sowie der ganze Artikel eine Unmasse Material ans Tageslicht zieht. Nebenbei sei der Herr Verfasser darauf aufmerksam gemacht, dass Seite 104 die beiden Nürnberger nicht *Stade*, sondern *Staden* hieſsen, wie ihre eigene Unterschrift beweist. Der auf Seite 158 von *G. Tischer* und *K. Burchard* mitgeteilte Musikalien-Bestand der Sorauer Kirchenbibliothek enthält manches wertvolle und seltene Werk. Zum Schlusse wehren sich die beiden Herausgeber Dr. Adler und Dr. Koller auch hier gegen Angriffe auf ihre Herausgabe der Trienter Codices. Der Verfasser der Kritik folgte ihnen aber auf dem Fuſse mit Beweisen.

Sollte der 1. Band der Gesellschaft ohne Register abschliefsen, wie es fast den Anschein hat, so würden all die historischen Artikel ein gut Teil ihres Wertes für den Historiker einbüfsen.

William Byrd. I. Mass for three voices (unaccompanied) by ... (1543—1623). Edited by William Barclay Squire. London (1900) R. & T. Washbourne. Part. in gr. 8⁰. 35 Seit. Pr. 1 sh. 6 P. Byrd hinterliefs 3 Messen, eine zu 5, eine zu 4 und eine zu 3 Stimmen. Die ersten beiden sind bereits im Neudruck erschienen, die 5stimmige 1841 in der Ausgabe der Musical Antiquarian Society, ediert von Rimbault und neuerdings von Breitkopf & Haertel, die 4stimmige veröffentlichte 1890 Novello und die 3stimmige liegt hier vor. Alle 3 Messen gab Thomas Este zur Zeit Byrd's heraus, man glaubt 1588, der Originaldruck enthält kein Datum. Herr Squire hat die 3stimmige Messe nach Asdur transponiert, da sie in der tiefen Originalstimmung für heutige Stimmen unerreichbar ist. Selbst in dieser Lage wird der Tenor hin und wieder durch eine Bassstimme zu verstärken sein. Wie alle aus dieser Zeit stammenden Kompositionen der Engländer ist auch diese Messe wohlklingend, harmonisch einfach mit nur wenigen kontrapunktischen Zuthaten. Da man in einigen Londoner Kirchen noch heute den a Capella-Gesang pflegt und alte Werke vorzüglich während des Gottesdienstes aufführt, so ist der Historiker sicher, dass seine Neuausgaben auch praktisch verwertet werden. Leider können wir von Deutschland nicht ein Gleiches sagen. Hier muss sich die alte Kunst in die Konzertsäle flüchten, wenn sie ja einmal hervorgesucht wird.

* Der Bohn'sche Gesangverein in Breslau hat sein 81. und 82. historisches Konzert gegeben. Das erstere brachte Gesänge über das Thema: Das Gebet in der Oper von Gluck bis Wagner. An Komponisten traten Werke von Gluck, Méhul, Rossini, Weber, Spohr, Auber, Marschner, Berlioz, Verdi, Donizetti, Lortzing, Mendelssohn, Meyerbeer und Richard Wagner auf. Das zweite Konzert bestand aus Vokalkompositionen von Ludwig van Beethoven: Arie und Chor aus der Kantate auf den Tod Kaiser Joseph II. Ensemble aus dem Finale des 3. Aktes der 1. Bearbeitung der Oper Fidelio. Dasselbe Ensemble aus der 3. Bearbeitung (O Gott! o welch' ein Augenblik!). Arie zu Umlauf's Singspiel Die schöne Schusterin. Schlusschor aus dem Oratorium Christus am Ölberge. Bufslied. Sanctus aus der Cdur-Messe. Zärtliche Liebe. Recitativ und Arie aus Fidelio (Abscheulicher! Wo eilst du hin?). 2 schottische Lieder mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncell. Opferlied, letzte Bearbeitung. Meeresstille und glückliche Fahrt.

* Man glaubte bisher, dass die *Menuett* eine Erfindung Lully's gewesen sei. Im Ms. 18821 der Hofbibliothek in Wien befindet sich ein Lautenbuch, welches sich im Jahre 1562 Octavio secundo Fugger als er in Bologna studierte anlegte. Auf Blatt 5 v. 6 r befindet sich von einem *Gropo* eine *Minuita*, vor dem ist derselbe schon mit einer Passemezzo und Gagliarda vertreten. Hiernach wäre die Menuet schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt gewesen. Die Bibliothek in Wolfenbüttel besitzt

von Johann Anton Speth einen Druck von 1698 in dem neben anderen Tänzen auch Menuette sich befinden.

* Ein Bildnis *Gottfried Silbermann's* (Silhouette) glaubt endlich *Theodor Distel*-Blasewitz im Besitze des Hofmusikalienhändlers *Klemm* in Dresden im 36. Hefte der Mitteilungen des Freiberger Altertumvereins (1900 Seite 148) nachgewiesen zu haben.

* *Théodore Baudouin*, Chef de musique en retraite de l'Ecole spéciale de Saint-Cyr, alter Professor des Lyceums für Musik zu *Beauvais* (Oise), starb am 20. März 1899 ebd. im 84. Lebensjahre. Nach der Todesanzeige der Familie. Verbesserung zu Seite 117 der M. f. M. 1900.

* Antiquar-Katalog von *Georg Lissa*, Berlin SW. Kochstr. 3, enthält Seite 9 auch einige ältere und neue Bücher über Musik, darunter David Kellner's schwedische Übersetzung seines theoretischen Werkes „Treulicher Unterricht" von 1739. Eine selten verkommende Übersetzung. Auch Mozart-Porträts in circa 40 verschiedenen Blättern werden angezeigt.

* Der unten angezeigte Katalog von Gilhofer & Ranschburg enthält 1292 Nrn., gröſstenteils aus der Neuzeit. Die Abteilung: Bücher über Musik ist sehr reichhaltig, enthält auch einige alte Seltenheiten, wie einen Druck von Gafor. Wertvoll ist auch die Abteilung Musik-Instrumente, ihr Bau und ihre Geschichte mit 153 Werken (Coussemaker hat sich wohl mit seinem Hucbald verirrt). Die praktische Musik enthält wenig Wertvolles. Die Abteilung „Porträts" ist recht reichhaltig und die Autographe enthalten manches wertvolle Stück.

* Quittung über eingezahlte Mitgliedsbeiträge von den Herren:

Dr. Wilh. Bäumker. Rich. Bertling, Wilh. Bitter, Fr. Curtius-Nohl, Dr. H. Eichborn, Dr. F. X. Haberl, Dr. Haym, Dr. Rich. Hohenemser, Prof. Dr. H. A. Köstlin, Prof. Em. Krause, Dr. Fr. Ludwig, Dr. med. Lürken, Rev. Milne, Freifräulein von Miltitz, Paul Pannier, Karl Pauſs, L. Riemann Essen, Paul Runge, Geh. Hofrat Prof. Dr. Schell, Wm. Barclay Squire, Reinh. Starke, Pfarrer Vogeleis, G. Vogt, K. Walter, E. v. Werra. Von den Bibliotheken: Kirchenchor in Zwickau, Paulus Museum, bischöfl. Proskesehe Bibl., Seminar Bibliotheken in Plauen und Voorhut, Frstl. Stolbergische Bibl. in Wernigerode, Universitäts-Bibliotheken in Innsbruck, Straſsburg und Tübingen.

Templin, U/M. 21. Januar 1901. Rob. Eitner.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg. 1901.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Johannes de Gracheo's Lehren
über die weltliche Musik des Mittelalters.

Herr Dr. Johann Wolf veröffentlichte im Jahre 1899 in Nr. 1 der Bände der internationalen Musik-Gesellschaft den in der Hofbibliothek zu Darmstadt befindlichen handschriftlichen Tractat obigen Gracheo's aus dem 13. und 14. Jahrhundert (Hds. des 14/15. Jhs.), der sich besonders dadurch vor allen anderen alten Musiktractaten auszeichnet, dass er auch sehr ausführlich über die weltliche Musik handelt, während alle übrigen von Mönchen verfassten, nur die geistliche Musik im Auge haben. Gracheo lebte in Paris als Musiklehrer und zwar nach der Zeit von Johannes de Garlandia und Franco. Da er nur die Noten bis zur Semibreois kennt (◊) und Joh. de Muris und de Vitry nicht erwähnt, so wird man ihn gegen die Wende des 13. Jahrhunderts ansetzen müssen und steht dem englischen Anonymus IV (Coussemaker, Scriptores I, 327), zu dem er manche Ergänzung liefert, zeitlich am nächsten. Gracheo ist ein aufgeklärter Kopf, der die Phantastereien seiner Zeit mit feinem Spotte zurückweist. Seine Lehre umfasst die geistliche wie weltliche Ausübung der Musik, da aber letztere sich nur zerstreut in dem Tractate findet, so ist ein Zusammenziehen der betreffenden Stellen die Aufgabe folgender Zeilen. (Die deutsche Übersetzung des lateinischen Originals rührt vom Herausgeber des Tractats her.) Nachdem Gracheo über die Intervalle bis zur Oktave gesprochen hat und sie in einfache und zusammengesetzte (Sexte und

Septime) eingeteilt hat, spricht er von dem diatonischen, chromatischen und enharmonischen (in Vierteltönen) Geschlecht, darauf von der Einteilung der Musik in musica plana, d. i. die nicht mensurierte Musik, und von der Mensuralmusik, fügt dem aber weiterhin hinzu, dass es eigentlich drei Hauptglieder giebt: Ein Glied handelt von der einfachen oder bürgerlichen Musik, die wir auch Volksmusik nennen, ein anderes über die zusammengesetzte oder regelmäſsige oder kanonische Musik, welche auch Mensuralmusik heiſst. Die dritte Gattung aber ist jene, welche aus den beiden vorhergenannten hervorgeht und bei welcher diese beiden gleichsam zu etwas Besserem aneinander gereiht werden. Diese Gattung wird *geistlich* genannt und ist zum Lobe des Schöpfers bestimmt. Darauf spricht er von der Notation, vom Hexachord, von den im Gebrauche befindlichen zwei Oktaven, die auch mit 19 Buchstaben bezeichnet wurden, sowie von dem Gebrauche des ♭ und ♮. Hierauf fährt er fort und erörtert die Volksmusik, die sich in zwei Formen (Weisen) finden: Entweder werden sie mit der menschlichen Stimme oder auf künstlichen Instrumenten ausgeführt und zerfallen in zwei Gattungen: Entweder nennen wir sie *Cantus* oder *Cantilena*. Sowohl den Cantus als auch die Cantilena unterscheiden wir auf dreifache Weise: den Cantus nennen wir entweder *gestualis* oder *coronatus* oder *versiculatus* und die Cantilene *rotunda* oder *stantipes* oder *ductio*. — *Cantus gestualis* (chanson de geste, die älteste Form französischer Poesie) nennen wir einen Gesang, in dem die Thaten der Helden und die Werke der Kirchenväter, sowie das Leben und die Martyrien der Heiligen und das Missgeschick, welches die ersten Christen ihres Glaubens und der Wahrheit wegen erlitten haben, wie das Leben des ersten Märtyrers, des seligen *Stephanus*, und die Geschichte König Karl's recitiert werden. Dieser Gesang muss den Alten und den arbeitenden Bürgern sowie den Leuten niederen Standes vorgeführt werden, wenn sie von der gewohnten Arbeit ausruhen, damit sie dadurch, dass sie das Elend und das Unglück anderer hören, ihr eigenes leichter ertragen und ein jeder seine Arbeit freudiger wieder aufnehme. Daher hat auch jener Gesang Wert für die Erhaltung des ganzen Staates. — Der *Cantus coronatus* ist von einigen einfach *conductus* genannt worden. Ihm wird wegen seiner Vortrefflichkeit in Wort und Weise von den Meistern der Tonkunst der Preis zuerkannt. Als Beispiel diene das französische: *Ausi con lunicorne* oder *Quant li rossignol*. Lieder dieser Form pflegen von Königen und Edelleuten verfasst und auch vor Königen und Landesfürsten

vorgetragen zu werden, damit sie deren Gemüter zur Kühnheit, Tapferkeit, Grofsmut und Freigebigkeit anregen, Eigenschaften, welche alle zu einer guten Regierung verhelfen. Dieser Gesang hat nämlich einen köstlichen und erhabenen Stoff, wie die Freundschaft und die barmherzige Liebe und wird mit lauter langen und vollkommenen Noten vorgetragen.

Cantus versualis heifst ein Gesang, der von einigen in Hinblick auf den Cantus coronatus, *Cantilene* genannt wird und ihm, was Güte in Worte und Weise anbetrifft, nachsteht. Ein Beispiel bietet das französiche *Chanter qui este* oder Quar ne men puis tenir oder Au raparier que je fis de prouvente. Dieser Gesang muss aber von den Jünglingen gepflegt werden, damit sie nicht ganz im Müfsiggange aufgehen. Denn wer die Arbeit verschmäht und in Mufse leben will, für den ist Not und Ungemach bereit. Siehe Seneca: Es ist nicht ein Zeichen von Mannhaftigkeit den Schweifs zu fürchten. Von mehreren wird nun eine jede Cantilene *Runde* oder *Rotundellus* genannt, weil sie nach Art eines Kreises sich in sich selbst zurückbeugt und auf dieselbe Weise anfängt und schliefst.*) Wir aber nennen nur diejenige Runde oder Rotundellus, deren Teile einen einzigen von der Musik des Responsoriums oder Refrains verschiedenen Gesang haben, und die mit lang gehaltenen Noten wie der Cantus coronatus gesungen wird. Ein Beispiel dieser Art ist das französische: Toute sole passerai (passerar) le vert boscage (diveıtit). Eine solche Cantilene pflegt im Westen nämlich in der Normandie von Mädchen und Jünglingen bei Festen und grofsen Gelagen zur Zier derselben gesungen zu werden.

Stantipes heifst jene Cantilene bei der eine Verschiedenheit in den Teilen und im Refrain, sowohl was den Reim als auch die Musik anbetrifft, vorhanden ist, wie bei dem französischen: A l'entrant d'amors oder Certes mie ne cuidoie. Diese Form aber nimmt wegen ihrer schwierigen Ausführung den Geist der Jünglinge und Mädchen in Anspruch und hält sie von schlechten Gedanken ab.

Die *ductia* ist ein leicht und schnell auf- und absteigender Gesang, der in Chören von Jünglingen und Mädchen gesungen wird, wie der französische Chi encor querez amoretes. Sie leitet nämlich die Herzen der Mädchen und Jünglinge, hält sie von Eitelkeit ab und soll gegenüber der Leidenschaft, die da Liebe heifst, Macht haben.

---

*) Unser heutiges Rondo findet hier seinen Ursprung.

Es giebt auch eine andere Art Cantilene, welche sie Kranz- oder Streitlied nennen (quem cantum in sertum vel cantilenam exitatam vocant). Es fängt nach Art der Cantilenen an, schliefst oder endigt wie diese. Als Beispiel diene das französische Je mendormi el sentier.

Somit ist die Beschreibung dieser Gesänge und Cantilenen offenkundig. Die Teile derselben führen aber viele Namen, wie Vers, Refrain oder Responsorium und Zusätze.

Beim *Cantus gestualis*, der aus mehreren kleinen Versen besteht, endigen die Verse mit derselben Musik und demselben Reime. (Damit kann doch nur gemeint sein, dass der Schluss eine Wiederholung des Anfanges ist, wie es heute noch im Gebrauche ist.) In manchem Gesange wird jedoch mit einem Verse der Schluss gemacht, der hinsichtlich des Reimes von den andern abweicht, wie in dem Liede von *Girardus* und von *Maria*. Die Zahl der Verse ist aber im Cantus gestualis nicht bestimmt, sondern wird je nach der Fülle des Stoffes und dem Willen des Verfassers erhöht. Dieselbe Musik muss für alle Verse wiederholt werden. (Bei obigem Namen Girardus bemerkt Herr Dr. Joh. Wolf, dass damit wahrscheinlich Girart oder Gérard Comte de Roussillon, Herzog von Bourgogne im 9. Jahrh. gemeint sei.)

Beim *Cantus coronatus* besteht der Vers aus mehreren Abschnitten (Punkten) und Konkordanzen, die mit einander die Melodie ergeben. Die Zahl der Verse ist im Cantus coronatus entsprechend den sieben Konkordanzen auf sieben festgesetzt. So viele Verse müssen den ganzen Inhalt des Stoffes und nicht mehr und nicht weniger erschöpfen. Im *Cantus versicularis* wird der Vers jenem vom Cantus coronatus, soweit es möglich ist, ähnlich gemacht. Die Zahl der Verse ist im Cantus versicularis nicht bestimmt, sondern wird bei einigen mehr, bei anderen weniger, je nach der Fülle des Stoffes und dem Willen des Verfassers vermehrt.

Responsorium aber heifst der Teil mit dem jede Cantilene anfängt und schliefst.

Die Zusätze sind beim *Rondellus*, bei der *Ductia* und beim *Stantipes* verschieden. Beim Rondellus stimmen sie in Ton und Reim mit dem Responsorium überein. (Vgl. die Rondeaux von Adam de la Hale, J. Wolf.) Bei der Ductia und dem Stantipes aber unterscheiden sich manche von ihm, und andere stimmen in Reim und Ton mit ihm überein. Bei der Ductia und dem Stantipes wird das Responsorium mit den Zusätzen, deren Zahl nicht bestimmt ist, sondern je nach dem Willen des Verfassers und der Fülle des Stoffes

vermehrt wird, *Vers* genannt. Dies sind also die verschiedenen Teile des Cantus und der Cantilene.

Wir wollen jetzt über die Art und Weise sprechen, wie man einen *Cantus* oder eine *Cantilene* in Musik setzt.

Die Komposition geht nämlich gewöhnlich wie folgt, vor sich. *Einer,* wie es naturgemäfs nur sein kann, bereitet als Stoff die Worte. Hiernach aber wird die Melodie einem jeden Texte entsprechend als Form eingeführt. Ich sage aber: „einem jeden Texte entsprechend," weil der Cantus gestualis eine andere Musik hat als der Coronatus und der Versiculatus, so dass deren Abrisse verschieden sind, wie oben gesagt wurde.

Die musikalischen Formen, welche in der Gesangsmusik vorkommen, haben wir somit besprochen. Jetzt wollen wir zu den instrumentalen (Formen) übergehen.

Die Instrumente werden von gewissen Leuten je nachdem in ihnen künstlich erzeugten Tone eingeteilt. Sie sagen nämlich, der Ton entstehe bei den Instrumenten durch Blasen, wie bei Trompeten, Rohrflöten, Pfeifen und Orgeln, oder durch Schlag, wie bei den Saiteninstrumenten, Trommeln, Cymbeln und Glocken. Wenn man aber genau zusieht, so findet man, dass er durch Schlag (Erschütterung) hervorgebracht wird, wie in den Gesprächen über die Seele richtig dargethan worden ist. Wir aber wollen hier den Bau der Instrumente oder ihre Einteilung nur wegen der Verschiedenheit der musikalischen Formen, die auf ihnen hervorgebracht werden, kennen lernen.

Unter den Instrumenten behaupten die Saiteninstrumente den ersten Platz. Als solche sind zu nennen: *Psalter*, *Kithara*, *Leier*, *saraxenische Guitarre* und *Viola*. Auf ihnen ist nämlich die Tonbezeichnung der Verkürzung und Verlängerung der Saiten wegen genauer und besser.

Weiter scheint mir unter allen Saiteninstrumenten die ich gesehen habe, die *Viola* den Vorrang zu verdienen. Wie nämlich die empfindende Seele alle Formen der Vollkommenheit der Fähigkeit nach in sich schliefst und das Viereck das Dreieck, die gröfsere Zahl die kleinere fasst, so enthält der Fähigkeit nach die *Viola* die anderen Instrumente in sich. Mag auch das eine oder das andere mit seinem ernsten Tone mehr die Gemüter der Menschen bewegen, wie bei Festen, Speerspielen und Turnieren der Klang von Trommel und Trompete, so werden doch auf der *Viola* alle musikalischen Formen feinfühlender unterschieden. Daher wollen wir jetzt nur über diese reden.

Ein guter Künstler spielt auf der *Viola* jeden Cantus, jede Cantilene und allgemein jede musikalische Form. Jene Formen, welche gewöhnlich vor den Reichen auf Festen und Spielen ausgeführt werden, lassen sich im allgemeinen auf drei zurückführen, nämlich auf den *Cantus coronatus,* die *Ductia* und *Stantipes.* Über den Cantus coronatus haben wir bereits früher gesprochen. Wir müssen daher jetzt über die Ductia und den Stantipes handeln.

Es ist aber die *Ductia* ein textloses mit gebührendem Takte gemessenes Tonstück. Ich sage aber: „textlos", weil, wenn es auch mit Hilfe der menschlichen Stimme vorgetragen und durch Noten (figuras) dargestellt werden kann, man es doch nicht mit Buchstaben (litteras) zu schreiben vermag, da es des Buchstabens und des Wortes entbehrt. „Mit richtigem Takte" aber sage ich deshalb, weil die Rhythmen sie und die Bewegung desjenigen, der sie ausführt, bestimmen und den Sinn des Menschen zu zierlicher Bewegung nach den Regeln der *Tanzkunst* anfeuern und seine Bewegung in den *Duktien* und *Reigentänzen* regeln.

Der *Stantipes* ist nun ein textloses Tonstück, das eine schwierige Melodie (Unterscheidung der Melodieschritte) hat und durch *Punkte* bestimmt ist. Ich sage aber, er hat eine „schwierige Melodie"; seiner Schwierigkeit wegen nimmt er den Sinn des Ausführenden und auch des Zuhörers ganz für sich in Anspruch, und zieht vielfach die Gemüter der Reichen von schlechten Gedanken ab. Ich sage aber: „durch Punkte bestimmt" deshalb, weil ihm der Takt, den wir bei der Ductia antreffen, fehlt, und er nur durch Unterscheidung von *Punkten* erkannt wird.

Die Teile der Ductia und des Stantipes werden allgemein *Punkte* genannt.

(Um zu einem vollen Verständnis dieser Erklärung zu gelangen, nehme man in Haberl's Jahrbuch 1899 Seite 14 die Abhandlung „Zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert" von Dr. Joh. Wolf zu Hilfe; dort findet man eine Erklärung nebst Beispielen über den Punkt, sowie mehrere Tonsätze in der Originalnotierung und in der Übertragung in die heutige Notenschrift.)

Der *Punkt* ist eine ordnungsgemäße Aneinanderreihung von Konkordanzen, die sich auf- und absteigend zu einer Melodie zusammenschließen. Er hat zwei Teile, welche sich dem Anfange nach ähnlich sehen, hinsichtlich des Schlusses aber unterscheiden. Die verschiedenen Schlüsse werden gewöhnlich Halb- und Ganzschluss genannt. Ich sage aber: „er hat zwei Teile u. s. w." nach Analogie

zweier Linien, von denen eine gröfser ist als die andere. Dann schliefst die gröfsere die kleinere in sich ein und unterscheidet sich von der kleineren durch das Ende. Die Zahl der *Punkte* bei der *Ductia* hat man, indem man an die Zahl von drei vollkommenen Konsonanzen dachte, auf drei festgesetzt. Es kommen jedoch zuweilen *Notae* (Notes) genannte Tonstücke von vier Punkten vor, welche auf die unvollkommene Ductia oder Stantipes zurückgeführt werden können. Auch giebt es einige Ductien, die vier Punkte haben, wie die *Ductia Pierron.* (Die Nota [note] war eine Tanzform. Chançons royaux et estampies, dansses, notes et baleries, en leüt, en psalterion chascon, selonc s'entencion lais d'amours etc., heifst es im Roman du Comte d'Anjou von Jehan Maillart.)

Die Zahl der Punkte im Stantipes haben manche im Hinblick auf das System der Stimme (Vokale) auf 6 festgesetzt. Andere aber, die vielleicht von neuem auf die Zahl von 7 Konkordanzen hinblickten oder durch den Instinkt geleitet wurden, wie *Tassynus*, vermehren die Zahl auf sieben. Solcher Art Stantipeden aber sind Stücke mit sieben Saiten oder die schwierigen Stücke des *Tassynus.*

Eine Ductia und einen Stantipes komponieren heifst also, in ductia und stantipes die Musik durch *Punkte* und richtigen *Takt* zu bestimmen. Wie nämlich der natürliche Stoff durch die Form bestimmt wird, so ist ein Tonstück durch die *Punkte* und die ihm vom Künstler gegebene künstliche Form bestimmt.

Was also unter Ductia und Stantipes zu verstehen ist, und welches ihre Teile sind und wie man sie komponiert, sei somit gesagt. Hiermit findet unser Plan hinsichtlich der einfachen oder volkstümlichen Musik sein Ziel.

Weiterhin sagt er dann: Der *Motetus* ist nicht geeignet dem Volke als Kost vorgesetzt zu werden, weil es seine Feinheit nicht empfindet, noch durch sein Anhören ergötzt wird. Wohl aber passt er für die Gebildeten und jene, welche die Feinheiten der Künste aufsuchen. Und so pflegt diese Form an ihren Festen zu ihrer Erbauung gesungen zu werden, wie die Cantilene, die da *Rotundellus* (Rundgesang) genannt wird, an den Festen des Volkes ihren Platz hat.

Auszüge der Leitartikel und kleineren Aufsätze Beethoven

betreffend, aus der „Neuen Berliner Musikzeitung" (Bock).

1. Jahrgang 1847.

Herzberg, Einiges über das Beethoven'sche Opferlied op. 121 d. 8. Sept. S. 301 No. 36 (unter Correspondenz).

2. Jahrgang 1849.

Th. Uhlig, Druckfehler in den Symphonie-Partituren Beethoven's N. 39 d. 26. Sept. S. 305 (Leitartikel).

6. Jahrgang 1852.

Beethoven, Thematisches Verzeichnis (Recension musikalischer Composition) No. 11 d. 10. März S. 82.

7. Jahrgang 1853.

Schäffer, Über Lenz's Schrift Beethoven et ses trois styles (Leitartikel) No. 1 d. 5. Jan. S. 3, No. 2 d. 12. Jan. S. 9, No. 3 d. 19. Jan. S. 17, No. 13 d. 13. April S. 97.

11. Jahrgang 1857.

Stòof, Eine russische Stimme über das Buch von Oulibischeff über Beethoven (Leitartikel) No. 43 d. 21. Okt. S. 337, No. 44 d. 29. Okt. S. 345, Nr. 45 d. 4. Nov. S. 353.

Weber, Vorlesung über die Sonaten in Cismoll, Cmoll und Dmoll von Beethoven (Leitartikel) No. 3 d. 14. Jan. S. 17, No. 4 d. 21. Jan. S. 25, No. 17 d. 22. April S. 129, No. 18 d. 29. April S. 137, Nr. 30 d. 16. Sept. S. 297, No. 39 d. 23. Sept. S. 306.

Vier Briefe Beethoven's an Czerny (Feuilleton) No. 37 d. 9. Sept. S. 291.

Anfang des 1. Briefes

Lieber Czerny!

Heute kann ich Sie nicht sehn, morgen werde ich selbst zu Ihnen kommen, um mit Ihnen zu sprechen u. s. w. — — —

Anfang des 2. Briefes

Ich bitte Sie den Karl so viel als möglich mit Geduld zu behandeln, u. s. w.

Anfang des 3. Briefes

Geben Sie dieses gefälligst ihren Eltern für das neuliche Mittagessen, ich kann dieses durchaus nicht umsonst annehmen, u. s. w.

Anfang des 4. Briefes

Ich erfahre in diesem Augenblicke, dafs Sie in einer Lage sind, die ich wirklich nie vermutet habe. u. s. w. — (Datum der 4 Briefe fehlt.)

12. Jahrgang 1858.

Geyer, Über die Reinheiten der Ausgaben Beethoven'scher Klavierwerke (Leitartikel) No. 30 d. 21. Juli S. 233.

Wauer, Mendelssohn's Cantate „Lobgesang und Beethovens neunte Symphonie (Leitartikel) No. 46 d. 10. Nov. S. 361, No. 47 d. 17. Nov. S. 369.

Elterlein, Beethoven's Symphonie (Recension) No. 26 d. 23. Juni S. 201.

13. Jahrgang 1859.

Böhm, L. v. Beethoven's Studien (Leitartikel) No. 45 d. 9. Nov. S. 353.

Kossmaly, Marx, L. v. Beethoven's Leben und Schaffen (Leitartikel) No. 22 d. 1. Juni S. 169, No. 23 d. 8. Juni S. 177, No. 24. d. 15. Juni S. 185, No. 37 d. 14. Sept. S. 289, No. 38 d. 21. Sept. S. 297, No. 39. d. 28. Sept. S. 305, Nr. 40 d. 5. Okt. S. 313.

14. Jahrgang 1860.

Kossmaly, Marx, L. v. Beethoven's Leben und Schaffen (Leitartikel, Fortsetzung) 2. Teil No. 10 d. 7. März S. 73, No. 11 d. 14. März S. 81, No. 34 d. 22. Aug. S. 265, No. 35 d. 29. Aug. S. 273.

Weber, Beethoven von Lenz (Leitartikel) No. 39 d. 26. Sept. S. 305.

Alberti, L. v. Beethoven (Recension) No. 6 d. 8. Feb. S. 43.

(Forts. folgt.)

Dr. **Hugo Riemann's** Geschichte der Musik seit Beethoven (1800 bis 1900). Berlin & Stuttgart 1901 Verlag von W. Spemann. 8°. VIII und 816 Seiten mit Register. Preis 8,20 M, gebunden 10 M.

Haben wir bisher die allumfassende Gelehrsamkeit des Herrn Verfassers bewundert, so setzt uns bei seinem neuesten Werke seine Kenntnis und Urteilskraft über die heutige praktische Musik von den höchsten bis zu den niedrigsten Leistungen in Staunen. Allerdings ist es undenkbar jedes Werk und jeden Komponisten zu kennen, der im 19. Jahrhundert gewirkt hat und greift der Verfasser deshalb auch, wo sich die Gelegenheit nur bietet, zu Schriften, die Gewähr leisten auf Grund eigener Untersuchungen sich ein Urteil über die Leistungen des betreffenden Komponisten gebildet zu haben, aber stets unter Angabe der Quelle. Auch hier hat man Gelegenheit die staunenswerte Belesenheit des Verfassers zu bewundern. Die total umgearbeitete 5. Auflage seines Musik-Lexikons hat scheinbar den umfangreichsten Stoff geboten, doch möchte man aber umgekehrt den Schluss ziehen, dass die Quellenstudien zu obigem Werke zugleich in der neuen Auflage (von 1900) des Musik-Lexikons verwertet wurden, sowie die Materialien seines Opern-Handbuches.

Die Anordnung des Stoffes ist ganz vortrefflich und bietet dem Leser neben der Belehrung zugleich eine anregende Unterhaltung. Das *erste Buch* reicht bis zum Tode Beethovens und zerfällt in 4 Kapitel: Die Musik um die Jahrhundertwende, Beethoven von seiner Jugendzeit bis zum Tode — ein vortreffliches Kapitel —, Franz Schubert, Karl Maria von Weber (handelt ganz besonders über den damaligen Stand der französischen und italienischen Oper, sowie über die Anfänge der Romantik). Ludwig Spohr und Friedrich Schneider schliefsen sich an Weber an. Damit schliefst das 1. Buch. Das *zweite* umfasst die Epoche Schumann-Mendelssohn, schildert den Umschwung im Konzertwesen, die zahlreiche Bildung von Gesangvereinen, das Virtuosentum, geht dann auf Mendelssohn über, schildert sein Leben, seine Wirksamkeit und bespricht seine Werke. Es sei gleich hier gesagt, dass der Herr Verfasser in seinem Urteile über den Parteien steht und jeder Leistung ein warmes Interesse entgegen bringt. Sein Urteil für oder wider ist stets mit Einsicht abgewogen und lässt jedem sein Verdienst, mag er heifsen wie er will und selbst der äufsersten Partei angehören oder die Tanzmusik pflegen. Unter diesem wahrhaft gelehrten Charakterzuge wird auch Mendelssohn beurteilt, dem Robert Schumann und Friedrich Chopin folgen. Den Schluss des 2. Buches bildet das 9. Kapitel: Die Oper nach Weber bis zum Auftreten Wagner's. Von der französischen Spieloper ausgehend (Auber, Hérold, Halévy und Adam) werden die letzten hervorragenden italienischen Operkomponisten biographisch und kritisch beleuchtet (Pacini, Mercadante, Bellini, Donizetti), dann die englischen: Wallace, Balfe, J. Benedict, Macfarren, die aber sich mehr dem italienischen Genre zuneigen; dann folgt Meyerbeer mit seinen umwälzenden Opern, denen sich Auber, Rossini und Verdi zum Teil anschliefsen. Kreutzer, Marschner, Lortzing sind Ausläufer der romantischen Oper nach Weber. Flotow steht zwischen Italiener und Franzose. Das *3. Buch* behandelt die Epoche *Wagner-Liszt*, der sich auch *Berlioz* anreiht mit einem Kapitel über Programm-Musik. Félicien David, Ernst Reyer und Cäsar Franck schliefsen sich in ihren Bestrebungen der gleichen Richtung an. Das Biographische über Berlioz ist ausführlich behandelt, sowie das Urteil über seine Leistungen sehr eingehend begründet wird, da es zum Teil nicht zustimmend lautet und selbst von Liszt und Wagner, trotzdem sie ihm im Instrumentalen vieles verdanken, geteilt wird. Sehr lesenswert ist das 11. Kapitel: Franz Liszt. Es ist mit wahrer Liebe geschrieben und behandelt ihn als Mensch und Künstler, Virtuose, Dirigent, Lehrer, Freund in trefflicher Weise; zugleich bildete Liszt das Ende der einstigen Virtuosenlaufbahn, die nur auf verblüffende Technik einen Wert legte, während Liszt seine staunenswerte Technik nach und nach in den Dienst der Kunstwerke stellte und besonders seine zahlreichen Schüler dazu anleitete. Als Liszt 1840 bis 1847 seine letzten Konzertreisen unternahm, spielte er vornehmlich Beethoven's Sonate pathetique op. 13, dessen Asdur-Sonate mit den Variationen op. 26 und die Fantasie-Sonate op. 27 in Cismoll nebst den Bearbeitungen Schubert'scher Lieder. Ich kann mich noch lebhaft entsinnen wie

nachhaltig der Eindruck auf das gebildete Publikum war, dessen Urteil sich vordem darin zuspitzte, dass es Beethoven'sche Sonaten für verrücktes Zeug erklärte und erst durch Liszt' Vortrag den hohen Wert derselben erkannte und jeder sich nun bemühte die Sonaten in Liszt'scher Manier vorzutragen. Schubert'sche Lieder waren überhaupt nur wenigen bekannt und ihre Pflege begann ebenfalls erst durch Liszt's Vorträge. Über Liszt als Mensch und Künstler schreibt der Herr Verfasser Seite 414: Trotz alles Gegensatzes der Meinungen und aller Anfeindung seiner Leistungen als Dirigent und Komponist steht doch Franz Liszt unzweifelhaft als eine der imponierendsten Künstlergestalten des Jahrhunderts da. Alle die ihm persönlich näher getreten, stimmen überein in der Bewunderung seiner hochherzigen Gesinnung. Wie wenige hatte er von dem Berufe des Künstlers eine hohe Meinung, die nicht nur ihn selbst über die Alltäglichkeit emporhob, sondern auch allen seinen Freunden, Schülern und Gesinnungsgenossen den Blick weitete und ihre Ziele höher steckte. Die ideale Begeisterung mit der er sich für alles wahrhaft Grofse und Wertvolle erwärmte, die Energie, mit der er für Ideen, die ihm richtig und für die Kunst heilsam schienen, eintrat, die Selbstlosigkeit, mit der er seine Kräfte einsetzte, um die Bedeutung anderer voll zur Geltung zu bringen, stehen vielleicht einzig in der Geschichte da. Die Gegensätzlichkeit und Feindseligkeit, welche sich seit der Weimarer Epoche zwischen den Anhängern und Gegnern der Reform, für die er eintrat, allmählich herausbildet, wurde ihm förmlich aufgezwungen und hat eigentlich auf seiner Seite nie existiert. Freilich seine Parteigänger haben den Fehdehandschuh aufgenommen und ihrerseits die Hiebe der Gegner kräftig pariert, wobei es manchmal auch heifs herging. Verglichen mit *Berlioz*, dem allzeit unzufriedenen, sich zurück gesetzt glaubenden, erscheint erst Liszt's Gröfse im rechten Lichte. Wenn man seit lange die Trias Berlioz-Wagner-Liszt in einem Atem zu nennen gewohnt ist, so darf man doch nicht die tiefgehenden Unterschiede übersehen, welche jeden der drei grofsen Neuromantiker von den andern scheiden. Dass Liszt von allen dreien der selbstloseste war, steht lange fest. Unzweifelhaft erkannte er aber ebenso die Schwächen und Grenzen von Berlioz' Begabung, wie er besser als alle Zeitgenossen den Wert der von demselben lancierten Reformideen für eine fernere Entwicklung der Kunst begriffen hatte. Nachdem er selbst diese zu den seinigen gemacht, mit seinem geläuterten Geschmacke und seinem solid fundierten Können ihn zu überflügeln begann, hörte er doch nicht auf, aufs lebhafteste für die Verbreitung von Berlioz' Werken zu wirken. Dagegen sah Berlioz mit Missbehagen, dass Liszt selbst aufing zu komponieren und zwar in seinem Sinne; auch war Berlioz nicht im stande, der Bedeutung Richard Wagner's als dramatischer Komponist gerecht zu werden. Schon 1855, als Berlioz zum zweitenmal auf Liszt's Einladung in Weimar weilte, zeigte sich, dass die Trias Berlioz-Liszt-Wagner nur durch Liszt zusammengehalten wurde.

Eine gerechte Würdigung der Bedeutung Liszt's heischt vor allem die Auseinanderhaltung seiner primären Naturanlage und der mehr und

mehr sein Schaffen beeinflussenden, von aufsen an ihn herantretenden Anregungen, der von andern aufgestellten Ideen, für welche er zunächst als Spieler und Bearbeiter, sowie als Schriftsteller und zuletzt auch als Komponist mit Thaten eintrat. Dass Liszt's musikalische Naturanlage eine eminente und exzeptionelle war, darüber ist jeder Zweifel ausgeschlossen; seine Überlegenheit im Vomblattspielen, im Lesen der kompliziertesten Partituren, in der freien Improvisation hat den anspruchvollsten Zeitgenossen Bewunderung abgezwungen. Aber auch der Komponist Liszt hat Anspruch auf ernste Beachtung; ein intensives Gefühl für die Logik der Harmoniefolgen leitet ihn sicher und fest auch da, wo er am stärksten aus dem herkömmlichen Geleise weicht und selbstverständlichen formalen Gestaltungen in peinlicher Vermeidung des Trivialen absichtlich und bewusst aus dem Wege geht: hier scheidet ihn eine tiefe Kluft gegen *Berlioz* ab, der diesen Sinn für die strenge Logik oft vermissen lässt und trotz aller aufsergewöhnlichen Intentionen nicht selten ins Banale fällt. Liszt steht mit seiner Musik immer auf der Höhe gesteigerter ästhetischen Anforderungen, und die allein anfechtbare Seite seines Schaffens ist vielmehr gerade die allzu starke Beeinflussung seines Schaffens durch ästhetische Theorien, welche denselben zum Teil sogar einen demonstrativen Charakter giebt. In erster Linie denke ich hier natürlich an die durch Berlioz zuerst in den Vordergrund gebrachte absichtliche Ausbeutung der Fähigkeit der Musik, bestimmte Assoziationen zu wecken, die Programmmusik; auch die Tendenzen lokaler bezw. nationaler Charakteristik, für welche *Chopin*, aber auch schon *Weber* und *Schubert* und noch ältere Meister mit kräftigen Anregungen vorangegangen waren, gehören, wenn auch nicht zur Programmmusik selbst, so doch in den weiteren Kreis der „darstellenden“ Musik; aber eben dahin gehören auch viele Elemente der religiösen Kompositionen Liszt's von den auf Urhan und Abbé Lammonais weisenden von mystischer Schwärmerei erfüllten Klavierstücken (Apparitions, Harmonies poétiques et religieuses, Légendes u. a.) bis zu den grofsen Messen und Oratorien mit ihrer Heranziehung von Anklängen, ja ganzer Melodien des gregorianischen Gesangs im Wechsel mit Mitteln nationaler Charakteristik (Ungarische Krönungsmesse) und allgemein sinnlicher Tonmalerei. Zu den merkwürdigsten Verquickungen romantisch-phantastischer und religiös-mystischer Ideenkreise gehören jedenfalls Schöpfungen wie der „Totentanz“ für Klavier und Orchester (über das Dies irae) und die drei Mephistowalzer für Orchester. Niemand wird den angeblichen Bannerträger des Gedankens, dass Musik, welche nicht eine poetische Idee musikalisch wiederzugeben unternimmt, ein inhaltloses Tonspiel ist, einen Vorwurf daraus machen wollen, wenn in einem grofsen Teile seiner Werke die andere und erste Fähigkeit der Musik, selbst direkt Empfindungsausdruck zu sein, der weder eines Vergleichs noch einer Erläuterung bedarf, gegen jene sekundäre der Erweckung bestimmter Assoziationen zurücktritt. Dass Liszt jene erste Fähigkeit nicht geringer, sondern höher schätzt als die zweite, hat er sogar ausdrücklich gelegentlich seines Versuchs, Berlioz' Symphonie fantastique ästhetisch zu rechtfertigen, dargethan (siehe seine

Gesammelten Schriften 4. Bd. pag. 50); sei es nun, dass seine Ansicht über den Wert der beiden Fähigkeiten sich späterhin durch die Verschärfung des Gegensatzes der Parteistandpunkte modifizierte oder dass er nur für seine Person sich beschied, die zweite Fähigkeit, welche die früheren Zeiten weniger berücksichtigt hatten, in stärkerem Maſse zur Geltung zu bringen, genug, der Komponist Franz Liszt steht in seinen Schöpfungen seit Beginn der Weimarer Zeit sichtlich im Banne von ästhetischen Theorien und ist daher in seinem künstlerischen Schaffen nicht genügend spontan, um mit den älteren Meistern, welche rein subjektiv den reichen Inhalt ihres Innenlebens aussprechen, in eine Linie gestellt zu werden. Vielmehr gehört er mit dem Hauptbestande seiner Werke in die Kategorie der Schöpfer illustrierender Musik, der Musik, welche sich in die Gefolgschaft der Dichtkunst stellt. Die enge Verwandtschaft der Liszt'schen wie auch der Berlioz'schen Musik mit derjenigen Wagners, welch letzterer aus der Idee der Verschmelzung der Künste die letzten Konsequenzen zieht, liegt auf der Hand und wird auch nicht bestritten. — Dieser kritischen Beleuchtung schlieſsen sich eine lange Reihe Vertreter der neudeutschen Schule an, sowohl biographisch als in Vorführung ihrer hauptsächlichsten Werke nebst Beurteilung und Angabe der Quelle wo mehr über sie zu finden ist. Dadurch zeichnet sich das Werk so vorteilhaft aus. dass es sich stets auf Specialwerke stützt und deren Vorhandensein nie verschweigt.

Das 12. Kapitel ist *Richard Wagner* geweiht und giebt uns eine sehr eingehende Entwickelung seiner Geistesgaben, verbunden mit dem Verlaufe seines vielbewegten Lebens. Auch hier ist wieder die objektive, ruhige, über den Parteien stehende Behandlung und Beurteilung anzuerkennen und kann man nicht oft genug dies lobend hervorheben. Seite 488 schreibt der Verfasser: Wagner hat sein Lebenswerk voll und ganz zu Ende geführt, über den „Parsifal“ noch hinauszugehen mit der Sublimierung (die zahlreiche Verwendung von Fremdworten sind eine schwache Seite des Verfassers) des Dramas, mit der Lostrennung der Handlung von allem irdischen weltlich-realen Beiwerk und der Verlegung des Geschehens in die Seelen der Handelnden, würde selbst für seine beispiellose Fähigkeit der Zusammenfassung äonenweit von einander getrennter Offenbarungen des dichtenden Weltgeists unmöglich gewesen sein. Denn selbst den „Jesus von Nazareth“, den er angeblich aus irgend welchen praktischen Gründen aufgab, hat er geschrieben, aber freilich in einer Form, wie sie nur ihm in den Sinn kommen konnte — eben im „Parsifal“. Gewiss mit Recht weist H. St. Chamberlain (Das Drama Richard Wagner's, S. 133) auf die innere Gegensätzlichkeit aber darum gerade doch wieder Verwandtschaft der Gesamtideen der „Nibelungen“ und des „Parsifal“ hin: das Rheingold und der Gral, Wotans Runenspeer und der heilige Speer im Parsifal, Alberichs Liebesfluch und Parsifals Gefeitsein gegen Kundrys Verlockungen, dort Untergang, hier Sieg — in der That Momente genug von hervorstechender Bedeutung, die man nicht als zufällige Ähnlichkeiten abthun kann. Gedenkt man dazu noch des direkten Zusammenhangs des

Lohengrin mit den Parsifal, sowie des ursprünglich von Wagner beabsichtigten Erscheinens des Parzival als Pilger am Sterbelager Tristans, weiter der direkten Parallelität der Liebespaare „Tristan und Isolde“, „Siegmund und Sieglinde“ und „Siegfried und Brünnhilde“ — so drängt sich unweigerlich die Erkenntnis auf, dass Wagners Gesamtschaffen eine ganz beispiellose Einheitlichkeit zeigt, als ein fortschreitender Aufbau erscheint, zugleich aber als eine fortgesetzte Steigerung der sich immer mehr zum klaren Bewusstsein durchdringenden Idee der Identität der die Menschenseele bewegenden Triebe. Unter diesen weist Wagner die erste Stelle der Liebe zu, dem Ringen um den Besitz des geliebten Weibes, dem alle Schranken niederwerfenden Willen zweier Liebenden, einander zu gehören. Die Hingabe des Weibes bis zum Opfertod aus Liebe ist gewiss niemals mit so glühenden Farben dargestellt worden, wie durch Wagner.... Dann Seite 491: Die durch und durch mimische Natur Wagner's befähigte denselben, in seinen Dramen nicht notwendig sich selbst zu porträtieren, sondern vielmehr sich seiner eigenen Natur zu entäufsern und ganz in der Darstellung der Gestalten aufzugehen, die er schuf. Diese Fähigkeit machte ihn auf seinem Gebiete grofs und unübertroffen, vielleicht unerreichbar, wie umgekehrt das Fehlen dieser Eigenschaft Schubert, Schumann und Mendelssohn auf der Bühne scheitern liefs. Wagner's Musik ist aber eben darum durchaus Bühnenmusik, sie ist eminent plastisch, beredt, drückt das Empfinden der darstellenden Helden in packender Weise aus und versinnlicht bis zur greifbaren Naturwahrheit die Situation, der sie entspringt; eben darum kann sie aber auch über diese Personen und Situationen nicht hinaus, ist und bleibt Gemälde, Schaustellung und immer haftet ihr etwas von dem aufdringlichen Wesen der Pose an. Nicht der Künstler selbst spricht den Inhalt seines übervollen Herzens aus, nicht das unweigerliche Bedürfnis der Mitteilung des eigenen Empfindens gebiert seine Weisen, vielmehr lebt und schafft seine Phantasie aus vorgestellten anderen Individualitäten heraus. Das scheidet Wagner von Beethoven und Bach weit ab und erweist die Prätension, dass Wagner's Kunst „die Kunst“ sei, als indiskutabel. Die direkte Übertragung von Wagner's musikalischer Ausdrucksweise auf das Gebiet der absoluten Musik (*Anton Bruckner)* konnte kein anderes Resultat haben, als die Erkenntnis, dass die darstellende, objektive Musik einer ganz anderen Sphäre angehört, als die unmittelbar aus dem Herzen quellende subjektive; sie konnte nur belegen, dass Wagner nicht Beethoven fortgesetzt oder gar überboten hat, dass daher das Märchen von der nach der Vereinigung mit dem Worte verlangenden absoluten Musik (9. Symphonie) eine tendenzielle Entstellung, eine gröbliche Missleitung der Kunstanschauung ist....

Das 13. Kapitel ist den aufserdeutschen Komponisten in ihren Bestrebungen das Nationale ihren Kompositionen zu Grunde zn legen gewidmet: Jungrussen, die beiden Rubinstein, Peter Tschaikoffsky, die tschechischen Komponisten, Anton Dworschak, die nordischen (Dänemark, Schweden).

Das 14. Kapitel umfasst die Buffo-Operette und das Ballet und zieht die Pariser und Wiener Operette in den Kreis der Besprechung. Jakob Offenbach, Charles Lecocq, Etienne Barbier, Robert Planquette u. a. sind die hauptsächlichsten französischen Vertreter, während Franz von Suppé, Johann Straufs, Richard Genée u. a. den Wiener Genre vertreten. Selbst das „prüde England" hat neuerdings an dem Kultus der leichtgeschürzten Muse sich beteiligt, zunächst mit *Arthur Sullivan*, ein Komponist vieler ernsthafter Werke, die aber sämtlich an Erfolg hinter seiner Chinesenoperette „Der Mikado" (1885) zurückblieben, sowie mit *Sidney Jones*, dessen japanische Operette „Die Geysha" (1896) den „Mikado" ablöste. Eine grofse Zahl englischer Operetten schrieben in der Zeit von 1862—83: *Frederic Clay* (1840—89) und 1870—90 *Alfred Cellier*, doch drang von denselben keine über England hinaus. Die in London 1855 von *German Reed* und seiner Frau Piscilla, geb. Horton unter grofsem Zulauf ins Leben gerufenen „Entertainments" gehören ebenfalls in die nächste Nachbarschaft der Pariser „Folies". „Wenn auch allezeit die leichtere Unterhaltungsmusik den besten Markt gefunden hat, so ist doch die Hochblüte der Buffooperette von besonders stark depravierendem Einflusse auf den Geschmack des grofsen Publikums gewesen, das hin und her geworfen zwischen Wagner's alle Philosophie überbietenden Losungsversuchen des Welträtsels und den grotesken Totentänzen der Pariser Cancans und des Wiener Fasching den Sinn für ein gesundes Milieu in Leben und Kunst mehr und mehr sich schwinden sah." Hiergegen möchte man erwidern, dass solche Gegensätze zu jeder Zeit bestanden haben. Was wir von der Ausübung der Musik im 16. Jahrhundert wissen, stand sich die Kirchenmusik mit der profanen Musikausübung in demselben Verhältnis, und stehen nicht unsere Konzerte in den Musiksälen im direkten Gegensatze zu den Konzerten in den Bierlokalen und Kaffeegärten?

Das 4. Buch ist den *Epigonen* gewidmet. Sehr ergötzlich ist das Kapitel über die Berliner Musik-Akademie, resp. den Senat für musikalische Angelegenheiten. Der Verfasser schreibt: Musste während des Weimarer Liszt-Jahrzehnts Leipzig als Hauptsitz der mehr klassizistisch-formalistischen Traditionen der Mendelssohnschen Schule gelten, so wurde in der Folge, während Leipzigs Bedeutung mehr und mehr verblasste, Berlin zu einem Bollwerk der musikalischen Reaktion. Wenn auch das schnelle Wachsen Berlins nach den politischen Ereignissen von 1866 und 1870 Tonkünstler aller Richtungen in Menge anzog, so bildete sich doch speziell im Rahmen der Berliner Akademie der Künste eine Garde der älteren Ideale heraus, welche nicht nur gegenüber Liszt und Wagner und ihrem Anhange, sondern auch gegenüber Schumann und der gesamten Romantik sich mehr oder minder ablehnend verhielt. Geht man auf die Wurzeln dieser Erscheinung zurück, so kommt man schliefslich bei Karl Fasch's naiv staunender Begeisterung für die vokale Polyphonie der Epoche der Niederländer an, und es erscheinen die Berliner Singakademie, das Kgl. Institut für Kirchenmusik, der Domchor und schliefslich (mutatis mutandis)

die Kgl. Hochschule für Musik als die Schanzwerke, welche der reaktionäre Geist der Berliner Akademie gegen die Anstürme der musikalischen Fortschrittler aufwirft. *Karl Friedrich Rungenhagen* (1778—1851), der Nachfolger Zelters (1833) als Leiter der Singakademie, so unbedeutend er als Komponist war (Messe, Stabat mater, Motetten, Kantaten, 4 Opern, sehr viele Lieder, auch Orchesterwerke und Kammermusik), erlangte durch seine Stellung als Professor an der Kompositionsabteilung der Akademie durch seine reaktionäre Richtung Einfluss. Neben ihm wirkte in gleichem Sinne der gleichfalls nicht eigentlich produktive *August Wilhelm Bach* (der „Wasser-Bach", auch „O weh Bach" spottweise genannt, 1796 bis 1869), seit 1822 Lehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik und nach Zelter's Tode dessen Direktor, wie Rungenhagen Professor an der Kompositionsschule der Akademie. Auch *Bernhard Klein* (1793—1832), seit 1820 Lehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik (die Errichtung der Kompositionsabteilung der Akademie erlebte er nicht), dessen wir als Oratorienkomponist gedacht (Seite 206), sein Schüler *Siegfried Dehn* (1799 bis 1858), verdienter Herausgeber alter Kirchenmusik und seit 1842 Musik-Bibliothekar an der Kgl. Bibliothek, und der gleichfalls von Klein, sowie von Rungenhagen, Marx und Bach ausgebildete *Franz Commer* (1813—1887), Gesanglehrer an mehreren Gymnasien und Mädchenschulen, Herausgeber von polyphoner Kirchenmusik des 16.—17. Jahrhunderts, Komponist zahlreicher Chorgesänge, seit 1845 Mitglied der Akademie, auf welche auch der Geh. Obertribunalrat *Karl von Winterfeld* nicht ohne Einfluss blieb. Zu extremster Schärfe entwickelte sich diese späterhin allmählich sich wieder mildernde Richtung in der Person von *Eduard Grell* (1800—1886). Grell war Schüler Zelter's, trat 1817 in die Singakademie, wurde 1832 neben Rungenhagen zweiter Dirigent derselben und 1851 Rungenhagen's Nachfolger als erster Dirigent und als Professor an der Kompositionsabteilung der Akademie; 1839 war er Hofdomorganist, 1843 aber Gesanglehrer des Domchors und schon 1841 Akademie-Mitglied geworden. Grell hatte sich dermafsen in den Geist der polyphonen Kunst des 16. Jahrhunderts eingelebt, dass die Mehrzahl seiner eigenen a capella-Kompositionen (eine 16stimmige Messe, 8—11stimmige Psalmen, ein Tedeum, viele Motetten etc.) denselben getreulich wiederspiegeln und die wenigen Instrumentalwerke (eine Ouvertüre, Orgelstücke) und Werke mit Instrumentalbegleitung (Oratorium „Die Israeliten in der Wüste") als Verirrungen seines Ichs (in jungen Jahren) erscheinen. Grell's feste künstlerische Überzeugung war, dass die eigentliche Musik nur die Vokalmusik ist, dass alle Instrumentalmusik einem Verfalle der Tonkunst ihrer Entstehung verdankt. Da Grell durch mehrere Jahrzehnte der einflussreichste Berater der preufsischen Regierung in allen auf Musik bezüglichen Fragen war, so ist der der Instrumentalmusik feindliche Geist, wie er aus seinem 1887 von seinem Schüler *Heinrich Bellermann* veröffentlichten „Aufsätzen und Gutachten" spricht, unzweifelhaft von grofser Bedeutung gewesen für die Herausbildung des ausgesprochenen konservativen Geistes der Berliner akademischen Kreise (vgl. auch Bellermann's 1899 veröffentlichte Bio-

graphie Grell's). Freilich war doch der Zeitgeist stärker als der Einfluss Grell's, der daher auf die Dauer die Angliederung einer die Forderungen der Gegenwart berücksichtigenden Instrumentalschule an die Kgl. Akademie nicht zu verhindern vermochte; immerhin wurde aber doch die Abteilung für ausübende Tonkunst (Kgl. Hochschule für Musik) erst 1869 eröffnet und bis dahin galt die Schulung im Vokalsatze als die eigentliche Aufgabe der Kompositionsschule sowohl des Kgl. Instituts für Kirchenmusik, an dem freilich das Orgelspiel als notwendiges Übel von Anfang an zugelassen worden war. Der Hauptvertreter des Orgelspiels war *August Haupt* (1810—1891), ein Schüler A. W. Bach's, B. Klein's und S. Dehn's, seit 1849 Organist der Parochialkirche, 1869 Direktor des Kgl. Institus für Kirchenmusik, Senatsmitglied der Akademie etc. Als Komponist ist Haupt nicht hervorgetreten; seine „Orgelschule" und ein „Choralbuch" stehen im Ansehen. Als Orgelvirtuose gehörte er der älteren Richtung an, die einen stilgerechten Vortrag nicht kannte, sondern die Komposition mit vollem Werke richtig herunterorgelte. Grell's Lieblingsschüler und Geisteserbe *Heinrich Bellermann*, geb. 1832 zu Berlin hat sich durch die verdienstliche Arbeit „Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert" (1858) vorteilhaft bekannt gemacht. Sein „Kontrapunkt" ist eine im Geiste Grell's abgefasste Neubearbeitung von Fux' „Gradus ad parnassum", ein Anachronismus, der überhaupt nur aus dem Ideenkreise der Berliner Akademie heraus begreiflich ist.

Im weiteren Verfolge werden die bedeutendsten Berliner Musiker mit ihren Leistungen besprochen, denen sich dann eine lange Reihe tüchtiger Komponisten und Musiklehrer anschliefsen. Diesen folgen die Konservativen aufserhalb Berlins. Der jüngere Nachwuchs. Schweizerische und österreichische Komponisten. Die deutsche Oper nach Wagner. Orgelspiel und Orgelkomposition. Die katholische Kirchenmusik. Gesangspädagogen. Klavierbau. Klavierspiel. Das Dirigenten-Virtuosentum und die reisenden Orchester. Die neueste Produktion im Auslande: Frankreich, Belgien, Holland, England, Nordamerika, Italien, Spanien und Portugal.

Von besonderem Wert ist das 17. Kapitel: Johannes Brahms. Anton Bruckner. Richard Straufs. Der erstere ist mit besonderer Liebe und Verehrung behandelt. Nachdem Brahms als Erbe Beethovenscher Kunst und Empfindungsweise nebst seinem Lebenslaufe dargestellt ist schreibt der Herr Verfasser Seite 754: Man hat Brahms' Kunst in Bausch und Bogen dahin charakterisiert, dass sie den in seiner Zeit zu einem bedeutsamen Faktor gewordenen Pessismismus musikalisch repräsentiere, und hat ihn wohl mit Hendrik Ibsen verglichen, der ja gern die Nachtseiten des Daseins ohne einen tröstlichen Schimmer zeichnet. In der That wird man zugeben müssen, dass ein ernster Grundton in vielen von Brahm's Seelengemälden herrscht; aber dass er neben den ernsten Mahnungen an die Vergänglichkeit alles Irdische auf der andern Seite auch die herzinnigste Freude am Dasein, den dankbaren Genuss des Lebens zum überzeugendsten Ausdrucke gebracht hat, kann doch nur tendenziöse

Voreingenommenheit in Abrede stellen. Nicht nur steht in seinen symphonischen und Chorwerken so manches kernfeste Thema als Zeugnis eines gesunden Existenzbewusstseins da, das die Mächte des Zweifels nicht zu erschüttern vermögen, sondern es klingt sogar oft die naive Weltfreude in den Formen echt volksmäſsiger Lustigkeit und jugendlich burschikoser Jovialität, natürlich überall geadelt durch künstlerische Behandlung aus seiner Musik, welche auch vom Wiener Geiste, wie wir ihn aus Mozart, Schubert und — Strauſs kennen, keineswegs unberührt geblieben ist. Was seine Gegner vermissen, oder vielmehr dasjenige, dessen Fehlen sie so gern zum Mangel stempeln möchten, ist aber nur immer wieder das, was Brahms nicht will, dasjenige, dem er geflissentlich aus dem Wege geht, das aufdringliche zur Schau stellen, das Hinausschreien des Empfindens, das Theatralische, Posierende, Eklatante. Seine Kunst ist immer intim und dezent, sie drängt sich nicht prahlerisch vor, sondern will gesucht sein; seine Muse ist keusch und spröde, aber von lauterstem Seelenadel und unverbrüchlicher Treue und Wahrheit. Darum steht Brahms da als leuchtendes Vorbild für die nachwachsende Jugend, als getreuer Eckart, der von den verlockenden Irrwegen einer ihre höchsten Ziele aus dem Auge verlierenden Kunst den Weg zurückweist auf die zwar steilen und dornigen aber auf lichte Höhen führenden Pfade der unsterblichen Meister.

Mit *Anton Bruckner* wird scharf zu Gericht gesessen, er der einst absolute Musik machte und Beethoven zum Vorbild hatte, schwenkte zur Fahne Wagner's, machte das blechgepanzerte Opernorchester Wagner's zum Symphonieorchester, übernahm auch Wagner's Stil, seine Manier der Kombinationen mehrfacher Figurationsformen in den verschiedenen Gruppen des Orchesterkörpers, welche dieselben gegen einander abhebt und eine Art von moderner Polyphonie vorstellt, die von derjenigen Bach's weit abliegt; auch in der Harmonieführung und Dissonanzbehandlung zeigt sich Bruckner Wagner verwandt. Bruckner war kein Ästhetiker, sondern ein schlichter, impulsiv schaffender Musiker; deshalb haben philosophische Erwägungen und Entschlieſsungen an seiner Stilübertragung keinen Anteil. Angezogen durch die packenden Wirkungen der Wagnerschen Kunst schloss er sich derselben an, ohne sich der Bedenken bewusst zu werden, welche einer Verpflanzung des Opernstils in die Kirche und dem Konzertsaal entgegenstehen. Die Folge konnte nur sein und wurde thatsächlich dramatische Gebarung der Kirchenmusik und für die Symphonie ein prunkendes, darstellendes, nicht eigentlich innerliches, sondern äuſserliches Wesen: dazu kommt noch weiter als verhängnisvoll ein oft sehr empfindlicher Mangel an innerer Logik in Bruckner's Modulation und Themenverarbeitung, der einerseits durch die Unvollkommenheit seiner ästhetischen Bildung und andererseits durch kritiklosen Anschluss an den unter ganz anderen Voraussetzungen schaffenden Wagner verschuldet sein mag. Erwägt man dies alles und dazu noch den Umstand, dass um die Zeit, wo der bis dahin kaum beachtete bereits sechzigjährige Bruckner durch begeisterte Anhänger der Welt als eine neue Gröſse vorgestellt werden sollte, Wagner's Lebenswerk bereits abgeschlossen war und die mit seiner schweren Speise über-

sättigte Welt wieder nach Erholung durch leichtere Kost verlangte, so erscheint das ablehnende Verhalten des Publikums gegenüber der Musik Bruckner's trotz der Verwandtschaft mit der sieghaft triumphierenden Wagner's wohl begreiflich.

Auch *Richard Straufs* ist ein Abtrünniger, der von den Formen Beethoven's sich in die Arme Berlioz-Liszt's warf und Programmmusik machte. Dass Straufs seit seiner Häutung schnell ein berühmter Mann geworden ist, dass er mit seinen symphonischen Dichtungen in einem Grade Aufsehen erregt hat, wie es ihm in den älteren Bahnen vielleicht nicht gelungen sein würde, spricht dafür, dass diese Häutung eine zweckmäfsige Manipulation gewesen ist; er selbst musste am besten wissen, ob er sich berufen fühlte oder nicht, auf dem Gebiete Beethoven's die Kunst weiterzuführen und neben Brahms zu treten. Verzichtet ein Komponist auf das Recht, durch die Musik sein Empfinden auszusprechen und zieht er vor, statt dessen das Empfinden anderer zu porträtieren, so thut er damit allerdings einen sehr verhängnisvollen Schritt; er entkleidet die Musik ihres ureigensten Wesens und verwendet ihre Mittel fortgesetzt in einem übertragenen, sekundären Sinne; alles Naive, Spontane giebt er auf um eines Reflektierten, Absichtlichen willen. Doch muss man zugestehen, dass er in der Technik der Tonmalerei gegen Berlioz und Liszt entschiedene Fortschritte gemacht hat. Berlioz übertrifft er an Stärke musikalischer Naturanlage, bleibt aber hinter Liszt an Stärke der immanenten Logik zurück. Seine Instrumentierungskunst ist raffiniert bis zum äufsersten, so dass er ohne Reserve als ein hochinteressanter Repräsentant der ganzen Richtung anerkannt werden muss. Doch steht zu hoffen, dass diese Richtung mit Straufs an einer Grenze angekommen ist, die zur Umkehr zwingt.

Als 18. und letztes Kapitel wird der musikgeschichtlichen Forschung wie überhaupt der musikliterarischen Thätigkeit im 19. Jahrhundert gedacht. Auch hier bewundert man die allumfassende Belesenheit des Herrn Verfassers, die Vertrautheit mit allen Leistungen und sein mildes, jedes Streben anerkennende Urteil. Letzteres kann gar nicht genug hervorgehoben werden, denn bei den feindseligen Angriffen, die der Herr Verfasser von einer bestimmten Seite zu erleiden hat, ist diese Milde im Urteile doppelt anerkennenswert. Nach den Leistungen in Deutschland, werden die anderen europäischen Länder einer Prüfung unterzogen, die Werke kurz erwähnt und ihr Wert beurteilt. Den Schluss bildet „Akustik und Musikästhetik“. Letztere ist noch in der Entwickelung begriffen und scheint trotz zahlreicher und geistreicher Schriften nie zum Abschlusse zu gelangen, da die Ansichten der verschiedenen Autoren in den Grundprinzipien sich direkt entgegenstehen.

Mitteilungen.

* *Christian Egenolff* aus Hadamar, Buch- und Musikdrucker in Frankfurt a/M. in der ersten Hälfte des 16. Jhs. Hadamar ist eine

Stadt in Nassau. In den Neujahrsblättern des Vereins für Geschichte und Altertumskunde in Frankfurt a/M. befinden sich im Jahrgange 1881 folgende Dokumente mitgeteilt: 1. Hausinschrift: Ab invecta huic urbi a se primo typographia An. XIII. Domum hanc | Christianus Egenolphus Hadamarien. extrui F. Anno Dni. MDXLIII.

2. Grabinschrift: Hic jaceo Egenolphus Chri. D. nomine dictus Hac Q'calcographus primus in urbe fui. Obiit Christianus Egnolphus Hadamari[ensis] Anno Dni. MDLV. aetatis suae LIII. Ab Invecta vero a se primo in hanc urbem Typographia Anno XXV civis. Defuncti Memoriae Aet. Margreta uxor Et liberi supertites. M. P. C.

3. Trauerzettel (mit Egenolph's Bild): Obiit Francofurti A dMoenum, Quinto Eidus Febr. Anno Domini M. D. LV. Aetatis LII. Hebdo. 28. Die 2.

Demnach ist E. am 26. Juli 1502 zu Hadamar geboren, und führte in Frankfurt a/M. im Jahre 1530 die Buchdruckerei ein. Der erste Druck ist im Mai 1531 datiert (Der Stab Jacobs). Sein erster Notendruck erschien im Januar 1532 und ist betitelt:

Odarum Horatij Concentus etc. in 4 Stb. in sehr kleinem Format und enthält 22 vierstimmige lateinische Oden in einfachem Nota contra Notam-Satze. Exemplare in Bibl. Berlin und Bibl. Brüssel. Seine übrigen Musikdrucke, die nebenbei bemerkt aufserordentlich klein, schlecht und fehlerhaft sind, sehe man in Eitner's Quellen-Lexikon.

Mitgeteilt von Herrn Lorenzo Matossi.

* Quittung über eingezahlte Mitgliederbeitrage (s. Liste vom 22. Jan. ab) von den Herren:

L. Benson. Prof. E. Bohn, Dir. Bornewasser, Prof. Braune, H. Davey, Dr. Dörffel, Dr. R. Hartmann, Prof. O. Hostinsky, Dr. R. Kade, Baron Aless. Kraus figlio, G. S. L. Löhr, Fr. Niecks, B. F. Richter, Schumacher, Wilh. Tappert, Dr. Frz. Waldner, Universit. Heidelberg, Seminar Tübingen, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Templin U/M. 22. Febr. 1901. *Rob. Eitner.*

---

* Herr **Ernst von Werra,** Chordirektor in Konstanz (Baden), Werderstrafse 12 giebt in nächster Zeit von **Johann Kaspar Ferdinand Fischer** vier seiner Klavier- und Orgelwerke heraus: Musicalisches Blumenbüschlein 1696, Ariadne musico Neo-Organoedum 1715, Blumen Straufs aus dem anmuthigsten musicalischen Kunst Garten c. 1730 und Musicalischer Parnassus s. a. Der Band wird c. 140 Seiten in hochfolio umfassen und ist zum Subscriptionspreise von 10 M zu erwerben. Nach dem Erscheinen desselben (am 1. April 1901) kostet der Band 15 M. Anmeldungen nimmt der Redakteur der Monatshefte und Herr von Werra entgegen. Obiger **Fischer** ist einer der bedeutensten Instrumentalkomponisten aus dem 17/18. Jahrhundert und ist die Veröffentlichung seiner Werke ein sehr verdienstliches Unternehmen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg.
1901.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4/5.

Zur Geschichte der Arien- und Symphonie-Formen.

Dr. Hugo Goldschmidt.

Dem Schofse der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts sind bekanntlich die Anfänge der formalen Bildung einer Reihe gesanglicher und instrumentaler Musikgebilde entsprossen. Der italienische Kunstsinn hat sich von jeher in der virtuosen Hinstellung bestimmter Typen und Formen bethätigt. Ich erinnere nur an die „Commedia dell' Arte". Auch die Musik verdankt ihm die wirkungsvollsten bis heute noch lebensfähigen Formen, von denen wir hier als den wichtigsten der zwei- und dreiteiligen Arie und der Symphonie gedenken wollen. Beide sind schon in der Frühzeit der Oper zur Entwicklung gelangt. Wenden wir uns zunächst zur Arie.

Unter „Aria" verstanden die florentinischen Pfadfinder des Solo-Gesanges schlechthin jeden Gesang, der nicht als Madrigal galt. Beide Formen waren strophisch und liedförmig in dem Sinne gestaltet, dass die Strophe als höchste Einheit galt und sich mehrere Strophen niemals zu einem höheren Gebilde zusammenschlossen. Die harmonische und melodische Gliederung bewegt sich also nur innerhalb der Strophe. Tonisch bereits meist regelmäfsig geschlossen, hält sich die Cadenzierung an den Vers angelehnt, nicht selten mit Trennung des inhaltlich Zusammengehörigen, in den benachbarten Fällen nach der Dominante, Wechseldominante und Parallele. Schon bei Caccini und Peri aber kehren gewisse, als Melodie empfundene Wendungen wieder, indem am Schluss, gewissermafsen als Abgesang,

die letzten Verse auf die gleiche Weise wiederholt werden. So geartet ist beispielsweise das Madrigal Caccini's „Dove son fuggiti" in den Nuove musiche.*) Monteverde dringt im „Orfeo" von 1606 bereits zur dreiteiligen Liedform innerhalb der Strophe vor. Orfeo's Gesang „Ecce puo", der den zweiten Akt der gleichnamigen Oper eröffnet,**) hat vier Verszeilen, hebt in Gmoll an, geht in Fdur aus und knüpft sofort eine Wiederholung der zwei ersten Verszeilen auf die erste Weise an. Zunächst bleibt die Kompositionstechnik noch auf der liedförmigen Gestaltung stehen. Die zweite und die anderen Strophen werden entweder auf genau dieselbe Melodie gesungen oder aber variiert, also die Melodie unter Festhaltung des Basses reicher diminuiert, auch anders gewendet und verbrämt. Agostino Agazzari übernimmt in der Pastoraloper „Eumelio" von 1606 diese, der Lauten- und Klaviermusik geläufige Form in die Oper, in der sie sich lange Zeit behauptet und fast in jeder Neuerscheinung wiederkehrt. Für die fernere Entwickelung der Form nun ist der Tanz und das Tanzlied von entscheidendem Einflusse geworden. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, wie der Tanz melodisch und rhythmisch eingewirkt, wie seine Stilisierung allmählich zur Entfaltung des Melos und der Rhythmik beigetragen hat. Wir beschränken uns auf seine Bedeutung für die Form. Die rhythmisch gegensätzliche Aneinderreihung verschiedener Teile, wie sie der italienische instrumentale Tanz im 16. Jahrhundert kannte,***) musste aber den Gedanken nahe legen, auch aufserhalb des engeren Gebiets, der die Tanzbewegungen stützenden Musik, in sich abgeschlossene und doch innerlich verwandte Abschnitte aneinander zu reihen. Zunächst ging der Tanz als solcher als Instrumentalstück in die Oper über. Monteverde schliefst seinen Orfeo mit einer Moresca. Erst später recipiert sie das Tanzlied, für welches sie in Gastoldi's und anderer Meister Balletti brauchbare Vorbilder fand. Domenico Mazzocchi schreibt in seiner Oper „la Catena d'Adone" von 1624 eine Sarabande spanischer Art in betonten zweitem Takteil in dreiteiligem Rhythmus.†) Die

*) Vgl. des Verfassers. Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrh., Anhang, S. 13.

**) Publikationen der G. f. M. X, S. 150.

***) Chilesotti, Biblioteca di variatà musicali, Vol. I, Ediz. Ricordi.

†) Dom. Mazzocchi's Bedeutung für die Oper gipfelt in der bewussten Reception der älteren Formen und ihrer Anpassung. Er sagt in den Dialoghi e Sonnetti von 1638 und in den Madrigalen à 5 v. von 1638: die hohe Schule sei ihm das Madrigal, er wolle die alten Wege wandeln, um sie für das neue Kunstgebiet zu nutzen.

dreiteilige Liedform, die bereits Monteverdi angewendet, tritt auch hier in Erscheinung. Noch ist die Strophengliederung nicht überschritten. Auch hier bildet sich die Reprise nach dem Mittelsatze auf den Anfangsversen, während die Strophe selbst in dem ersten Satze erschöpft ist und die anderen Strophen auf genau dieselbe Melodie wiederholt werden. Eine idealisierte Tanzform, gleichfalls dreiteilig zeigt eine Arie des als gutmütigen alten Polterers aufgefassten Charon im letzten Akt von *Stefano Landi*'s Tragicommedia „Orfeo" von 1619.*) Die Strophe ist auch hier die Einheit; innerhalb derselben ist die dreiteilige Liedform eingehalten. (Anhang Nr. 1.) Derselbe Meister, den ich für einen der ausgezeichnetsten musikdramatischen Talente des 17. Jahrhunderts halte, geht zuerst über die strophische Gliederung hinaus. Im zweiten Akt seines Dramas „Il santo Allessio" von 1634 begegnen wir einem nicht mehr an die Strophe gebundenen Gesang, sondern einer regelrechten zweiteiligen Arie, die zwei Strophen so zusammenfasst, dass die zweite, statt nur eine Wiederholung der ersten auszumachen, als ein selbständiger, harmonisch gegensätzlicher Teil auftritt. (Anhang Nr. 2.) Die erste Strophe aus vier Versen bestehend, geht mit einer Wiederholung des ersten Teiles (O morte, o gradita) in der parallelen Moll-Tonart des Hapttones C, also in Amoll aus. Die zweite hebt in dieser Tonart an, um über die Dominante nach der Tonica zurückzukehren.**)

Landi's Erweiterung blieb nicht ohne Nachfolge. So gestaltet *Loreto Vittori* der große Sänger, Komponist und Dichter, in der „Galatea" von 1639 einem ebenso durch graziöse Anmut als ergreifenden Pathos hervorragenden Pastorale, ein chorgesangliches Tanzlied, zweiteilig, indem er jeder Strophe eine eigene Melodie giebt. Hierauf wurde er allerdings nicht nur durch den textlichen Sinn, sondern in erster Linie durch den Strophenbau hingewiesen, weil die erste Strophe aus sieben, die zweite aus acht Versen besteht, so dass sie sich derselben Melodie nicht unterlegen ließ. Immerhin ist diese Erscheinung der Gegenüberstellung mehrerer Strophenmelodieen eine Ausnahme. Wirkliches Bürgerrecht aber erwirbt sie in *Luigi Rossi*'s Orfeo, ein Werk, das, wenngleich un-

*) Das einzige, uns erhaltene Exemplar ist aus der Borghese-Sammlung in den Besitz des British Museum übergegangen. Ich besitze eine Abschrift des Werkes. Fétis bezeichnet irrtümlich 1639 als Entstehungsjahr.

**) Mit dem „Santo Alessio", Text von Giulio Rospigliosi, dem späteren Papst Clemens IX, wurde der Palazzo Barberini 1634 eingeweiht. Vgl. Ademollo, i teatri di Roma nel sec. XVII, S. 7 ff.

bedeutend in dramatischer Hinsicht, für die Ausbildung des Melos und der Form Beachtung verdient. Es kam am 2. März 1647 in Paris am Hofe Ludwig XIV. unter dem Titel Mariage d'Orphée et d'Euridice zur Aufführung und vermittelte den Parisern die erste Bekanntschaft mit der Musikdramatik Italiens.*)**) Hier finden wir die Cavatine bereits in derselben Form, in der sie durch die neapolitanische Schule bis auf Hasse und Graun und die neueren Meister übergegangen ist. Eurydice's Arie: Fuggace labile mit Instrumenten, offenbar zwei Violinen, einer Alt Violine, also Viola in unserem Sinne, und einem Basso über dem Continuo, ist eine Sarabande, ein Vorläufer von Händel's berühmtem Gesange: Lascea ch'io pianga im Rinaldo und regelrecht zweiteilig gebaut. (Anhang Nr. 3.) Der erste Teil, die erste vierzeilige Strophe umfassend, steht in A moll und schliefst in der Parallele C dur. Ein Ritornell, tonisch in C geschlossen, leitet zum zweiten Teile über, der in dieser Tonart anhebend, nach dem Ausgange in A moll zurückführt. Ein breites Ritornell, den Hauptgedanken betonend, schliefst das Stück ab.

Kein Geringerer als *Monteverdi* ist es, dem wir die dreiteilige Arienform verdanken. Zum erstenmale überhaupt erscheint sie in dem Schlussakte der Incoronazione di Poppea von 1642. (Anhang Nr. 4.)***) In diesem Zwiegesange, in dem Poppea und Nero der Freude über ihre endliche Vereinigung Ausdruck geben, sind zum erstenmale Haupt-, Mittelsatz und Da capo gesondert und in sich abgeschlossen. Allerdings kommt die harmonische Gegensätzlichkeit der Schlüsse noch nicht zum Ausdrucke — denn alle drei enden tonisch in G moll — aber der Mittelsatz bewegt sich im Kreise der Dominante (D) der Haupttonart. Ich weise auf den kunstvollen, auf einem ostinaten Bass ruhenden Hauptteil hin.†) Wundervoll ist die

*) Vgl. Chr. Nuitter et Ed. Thoinan: les origines de l'opéra français. Paris 1886, und Rolland in der Revue d'Histoire et de Critique Musicales bei H. Welter, Paris 1re Année No. 1, Janvier 1901.

**) Manuscript der Chigiana in Rom.

***) Vgl. Taddeo Wiel: i Codici Contariniani del Sec. XVII, Venez. 1888. Pag. 81 und Kretzschmar „Incoronazione di Poppea". Viertel-Jahrschr. f. Musikwiss. 1894, 483.

†) Ähnlich überbaut Cavalli in der Didone sowohl in der Prophezeihung, als in dem Klagegesang der Cassandra einen ostinaten Bass, der hier chromatisch abwärts schreitet und erzielt so eine vortreffliche Charakteristik der Seelenangst und Erregtheit der Seherin. Vgl. den Aufsatz des Verfassers in dieser Zeitschrift von 1893, S. 69 und Amintore Galli: Estetica della musica, Torino 1900, S. 547. In der Comedia di musica:

Behandlung der Stimmen. Sie singen wie im Freudentaumel, der Worte kaum mächtig, einander die Rufe des höchsten Entzückens abnehmend. Noch entfallen hier die Zwischenspiele, die in den späteren Arien den Sängern die erwünschte Ruhe gewährten. Ähnlich dem geschilderten Aufbau gestaltet sich derjenige einer Reihe Gesänge in der erwähnten Oper des *Luigi Rossi*. Auch hier gehen die Teile noch tonisch aus. Nur in der Arie der Eurydice „Quando un chor" schiebt sich zwischen den zweiten und dritten Satz die Modulation eines Instrumentalsatzes von der Tonica über die Wechseldominante nach der Dominante zur Einführung des in der Haupttonart einsetzenden Da Capo-Satzes.

Die römische Oper, welche schon in den ersten Dezennien des Jahrhunderts der Florentinischen die Führung entriss, giebt sie nun in den vierziger Jahren an Venedig ab. Noch aber verdanken wir ihr die Entfaltung eines Keimes, der bald in der Opera buffa zur schönsten Blüte italienischen Geistes sich entfalten sollte. Die Commedia in musica tritt im Jahre 1639 in Rospigliosi's „Chi soffre speri"*) in Erscheinung. Die Musik schrieben *Virgilio Mazzocchi* und *Marco Marazzoli*. Die musikalische Commedie hatte ein wesentliches Interesse an der plastischen Gestaltung eines fliefsenden Melos und sinnreich und übersichtlich angeordneten Formen. Zunächst recipiert sie, was die ernste Oper ausgebildet, und formt es in ihrer Weise um. So findet sich denn auch in ihr sofort die zweiteilige Cavatine, dagegen die Da Capo-Arie erst nach Monteverdi's mitgeteiltem Vorgehen, nämlich in *Jacopo Melani*'s La Tancia overo il Podestà di Cologniole**) mit der das Theater Pergola in Florenz 1657 eröffnet wurde. Die Arie der Lisa hat insofern ein besonderes Interesse, als hier bereits, wie es der ausgebildeten Da Capo-Arie typisch, der Hauptgedanke im ersten Teile wiederkehrt. Im übrigen dringt sie harmonisch noch nicht zur völligen Gegensätzlichkeit der Teile vor, obwohl der Mittelsatz starke Neigung zur Parallele zeigt.

Den gröfsten Reichtum an Formen weist die venetianische Oper auf. Sie kennt die Liedform, die Variation, die zwei- und dreiteilige Arie und wiederum innerhalb dieser Form, welch grofser Reichtum und welche Mannigfaltigkeit! In der „Erismena" des *Cavalli* finde ich einen

---

La Tancia des Jacopo Melani von 1657 strömt die Heldin Isabella ihr Liebesleid in einem variierten Gesange aus, dessen Thema gleichfalls auf einem ostinaten Bass ruht.

*) Manuscript der Bibliothek Barberini in Rom.

**) Manuscript der Chigiana in Rom.

Gesang „Povere donne“ in Liedform. Den Übergang von der ersten zur zweiten Strophe bildet ein kurzes Ritornell und die Weise wird fast ohne Varianten wiederholt. Ähnlich gestaltet sind die vier Strophen des Gesanges der Creusa im 1. Akt der „Didone“. Für die zweiteilige Cavatine ließen sich zahlreiche Beispiele anführen. Eigenartig geformt ist eine Arie des Sisigambi in *Cesti*'s „La Magnanimità d'Alessandro“, ein Trauergesang um den hingesunkenen Perserkönig von hinreißender Größe des Ausdrucks. Es liegt ihm eine Strophe von acht Zeilen zu Grunde. Der erste Teil, in Gmoll anhebend und in Fdur endend, umfasst 6 Zeilen. Der Mittelsatz in D, also der Parallele, bringt einen neuen Gedanken mit den letzten zwei Versen und geht in D aus. Nun folgt als dritter Teil eine Wiederholung des Hauptgedankens des ersten Teils auf dieselben Worte: spararisce in un momento, gleichsam den Hauptgedanken, die Hinfälligkeit selbst der größten Erdenerscheinung betonend und schließt mit dem Thema des zweiten Teiles, diesmal in der Tonica Gmoll. Hier, wie in vielen anderen Fällen hat der Gedanke Stimmung und Form gleichzeitig erzeugt. Die Venetianer sind noch durchaus von dem unglücklichen Schematismus der späteren neapolitanischen Schule unabhängig, der die heterogensten Gedanken in dasselbe Kleid einzuzwängen sich nicht scheute. Bei ihnen bestimmt der Inhalt noch die Form. So erklärt es sich, dass die Da Capo-Arie bei den Venetianern noch nicht jene typische Gestalt aufweist, die ihr später eigen ward. Dem lebhaften Ringen der venetianischen Meister nach dramatischer Wahrheit scheint sie nicht recht entsprochen zu haben. *Cavalli* geht an ihr vorüber, nur der Gesang des Lidio im „Egisto“, den ich in den Monatsheften Jahrgang 1893, S. 78 mitgeteilt habe, mahnt insofern an die Dreiteiligkeit, als die Melodie des ersten Teils, den der Alt vorträgt, von einem Sopran, der Clori, nach Beendigung des zweiten Teils in der höheren Oktave wiederholt wird. *Guido Adler* betont in der Vorrede zur Neu-Ausgabe von *Cesti*'s Pomo d'Oro in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“. III. Bd., II. Teil, S. XXII, dass die dreiteilige Arie bei Cesti vorgebildet, aber nicht ausgebildet sei. Das ist richtig und doch erscheint sie zuweilen. So finde ich im Principe generoso wiederum als Schlussgesang ein als Aria ultima à 4 voci bezeichnetes Quartett in Da Capo-Form. Die Beziehung der Teile zu einander hat harmonisch noch keine Fortschritte gemacht, denn sie gehen noch sämtlich tonal aus. Jedenfalls hat Adler recht, wenn er anführt, dass die Venetianer gerade die Entwickelung der Gegenüberstellung der Strophen zu selbständigen

Gebilden nicht wesentlich gefördert haben, obwohl sie die Gegenüberstellung mehrerer Strophen zum Gesamtbilde kennen.

Soweit meine Kenntnisse der Kantaten und Oratorien des *Carissimi* reichen — ich kenne allerdings aufser den Neudrucken nur den Bestand der Hamburger Stadtbibliothek — stehen sie auf gleicher Höhe formalen Reichtums wie die venetianischen Einzelgesänge. Sicher erscheint mir, dass erst die Kantaten der Nachfolger des Carissimi unsere Form bis zu jener Reife entwickelte, die sie für die Oper in solchem Grade brauchbar erscheinen liefs, dass ihre Herrschaft im 18. Jahrhundert jene schöne Mannigfaltigkeit der Formen der venetianischen Oper verwischte. *Alessandro Stradella* und seine Zeitgenossen: Severo di Luca und andere, haben die entwickelte Arienform, die Cavatine und dreiteilige Arie benutzt. Die Da Capo-Arie dieser Zeit, also etwa der Jahre 1670—80, umgeben bereits einen Mittelsatz in der Dominante oder Parallele mit zwei Sätzen der Haupttonart. Sehr häufig kehrt der Hauptgedanke bereits am Schluss des ersten Teiles wieder. Die Ritornelle spielen noch nicht diejenige Rolle, die ihnen die Komponisten des 18. Jahrhunderts zuerteilen, aber die Form ist in ihren Grundzügen endgültig festgestellt. In der Regel sind es zwei Strophen, die sich in zwei Sätzen, in der Tonica und Dominante, bez. Parallele in Gegensatz stellen, während der dritte Satz die erste Strophe wiederholt und auch wohl damals bereits der Ausschmückungskunst des Sängers Bethätigung gewährte. Aber bald wird die musikalische Form in solchem Grade zur Alleinherrscherin, dass sie sich überall, ohne Rücksicht auf die poetisch sprachliche Struktur einnistet. Man beginnt nämlich die Strophen selbst so zu zerlegen, dass sie sich zur dreiteiligen Arienform ausweiten. So finde ich in den auf der Hamburger Stadtbibliothek aufbewahrten Kantaten da camara à voce sola verschiedener Meister (N. D. VI. Vol. III) in der Kantate des *Severo di Luca**) „Mio tiranno" eine aus zwei Strophen gebildete Arie. (Anhang Nr. 5.) Hier aber sind nicht etwa die beiden Strophen in der geschilderten Form gegenüber gestellt, sondern jede Strophe ist zu einer reichlichen Da Capo-Arie erweitert, so dass sich zwei ganz gleichlautende Da Capo-Arien folgen. Der sechszeiligen Strophe drei ersten Verse dienen dem Hauptteile, der in der Tonica A moll beginnt und schliefst, dann leitet ein Ritornell nach E moll, in welcher Tonart der Mittelsatz, die drei anderen Verse umfassend, sich bewegt, und nun folgt auf

*) Nach Fétis etwa 1650 geboren.

derselben Unterlage der ersten drei Verse das Da Capo. Die zweite Strophe ist ganz ebenso gegliedert. Diese grofse Anlage liefs sich natürlich nur durch zahlreiche Textwiederholung ausfüllen. Man bemerkt hier sofort, dass hier die formale musikalische Gestaltung die sprachliche Struktur vergewaltigt hat, dass der Text, so gut und schlecht es ging, in die musikalische Form hineingezwängt war. In die Oper übertrug wohl erst *Alessandro Scarlatti* diese, der Kantate verdankte Form. Soviel wir jetzt wissen, erscheint sie zum erstenmal in seiner Teodora von 1693.

Derselbe Meister gilt gemeinhin als der Erfinder der italienischen Sinfonie in dem Sinne, dass er als erster seinen Opern eine dreisätzige Orchester-Einleitung vorausgeschickt, aus einem bewegten Satze im graden, einem langsamen, verhältnismäfsig knapperen, aber im Klange stattlicheren zweiten, im ungraden, und wiederum einen bewegteren dritten Satz im graden Takt gebildet. Kretzschmar*) hebt hervor, dass dieser „leicht übersichtliche, scharf gegliederte und durch den einfachen klaren Gegensatz zwischen Bewegung und Ruhe ästhetisch voll befriedigende“ Typus bereits in dem grofsen Wirrwarr verschiedener Sonaten- und Canzonen-Formen, der die Entwickelung der jungen Instrumental-Musik im 17. Jahrhundert bildet, auftaucht. Er hat aber übersehen, dass er gerade in dem bedeutungsvollsten dramatischen Werke dieser Epoche, im S. Alessio, als Einführung auftritt. Während sich die Mehrzahl dieser dramatischen Frühwerke mit einigen in wenig Takten erschöpfenden Akkordfolgen begnügt, eröffnet *Stefano Landi* im Santo Alessio von 1634 jeden der drei Akte mit einem umfangreichen Orchesterstück von drei Violinen, Harfen, Lauten, Theorben, Bässen und dem Gravicembalo als Basso Continuo ausgeführt. Die das Werk eröffnende Symphonie besteht aus einem in majestätischen Harmonien dahin schreitenden Grave und aus einem als „Canzone“ bezeichneten Teil, in der Form jenen Canzonen des Frescobaldi nachgebildet, welche sich im zweiten Buch seiner Toccaten von 1627 finden.**) Das Vorspiel zum zweiten Akt (Anhang Nr. 6) dagegen hat die Form der späteren italienischen Symphonie, denn es besteht aus drei Teilen, einem offenbar lebhaft gedachten Fugato im graden Takt, einem dreiteiligen breiten und gesangreichen zweiten Teil, und wiederum einem Fugato als Schluss. Das Thema setzt sofort frisch in den ersten Violinen ein, schon im

---

*) Führer durch den Konzertsaal, I. Bd., Nr. 39.

**) Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, I. Bd., S. 141.

zweiten Takt von der zweiten Violine in der Unterquint, endlich von der dritten Violine in der unteren Oktave beantwortet. Ein freies Zwischenspiel leitet zu der letzten Imitation in den Bässen über, die in E, der Parallele der Haupttonart Amoll, schliefst. Hieran reiht sich ein zweites Thema, ein Zwiegespräch zwischen den Bass-Instrumenten und den Geigen von sechs Takten, tonisch in E abschliefsend als Seitensatz. Nun folgt eine freie Durchführung mit den Themen des ersten Fugato, die noch einmal vollständig, öfter nur als Ausschnitte, in immer neuer kontrapunktischer Beleuchtung und Beziehung erscheinen. Auch das zweite Thema erscheint noch einmal flüchtig. Wir finden hier also bereits die Keime der Struktur der klassischen Symphonie, die auch Scarlatti seinen Ouverturen zu Grunde legt, nämlich ein Hauptthema in der Tonica, imitatorisch durch alle Stimmen schreitend, einen Seitensatz in der Dominante, und einen Durchführungssatz. Der langsame dreizeitige Teil ist ein klanglich und melodisch entzückender Gesang. Er verbreitet jene verklärte, mit dem Tode als ersehntes Endziel ausgesöhnte Stimmung, die den Helden des Dramas über alle Hindernisse des Erdenlebens hinweg zu den Höhen der ewigen Seligkeit trägt. Hier ist eine unmittelbare Beziehung zu dem Inhalt des Dramas unverkennbar. Thematisch ist er ungemein einfach auf ein viertaktiges Thema gestellt, dem in zahlreichen Varianten immer wieder neue und sinnige Wendungen abgewonnen werden. Der letzte Satz, freudig in Cdur einsetzend, bedurfte einer Einführung, die aus dieser elegischen Stimmung zu dem letzten Aufschwunge überleitet. Eine vielleicht in einem rascheren Tempo geführte Modulation leitet deshalb zu dem im jubelnden Cdur einsetzenden Allegro des dritten Satzes. Dieser benutzt zuerst einen thematisch dem ersten Gedanken des ersten Satzes ähnliches Motiv, stellt aber dann ein neues in der Haupttonart Amoll als Seitensatz auf, um schliefslich mit einer Variante des ersten Themas auszuklingen.

Der Bau der dritten Symphonie ist dem geschilderten ähnlich, nur scheint mir sein Inhalt weniger bedeutend. Der neueren Symphonie kommt er insofern näher, als der letzte Satz durchaus neue Themen aufstellt.

Italienische Musikforscher, insbesondere *Luigi Torchi* in seiner ausgezeichneten auf gediegenster Quellenforschung beruhenden Arbeit: La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII im V. Jahrgang der Rivista musicale, und *Amintore Galli*, Estetica della Musica, Torino 1900, S. 883 ff., haben den formalen Werdegang von

den hier mitgeteilten ersten Ansätzen bis zur Symphonie des Scarlatti aufgedeckt. Ich darf deshalb mit dem Hinweis auf sie schließen.

(Hierzu die Musikbeilage.)

Die Kantoren und Organisten in Sonnenwalde
im 16. und 17. Jahrhundert.

Im 6. Jahrgange der Monatshefte wurden sie zwar bereits veröffentlicht, da sich aber dort verschiedene Lesefehler eingeschlichen haben, auch manches weggelassen wurde, sendet Herr Kantor *Paul Stöbe* in Zittau eine sorgsam kopierte Abschrift der handschriftlichen Eintragung, die hier folgt.

Handschriftliche Einträge aus dem Tabulaturbuche auff Orgeln vnd Instrument ... Durch *Johannem Rühling* | von Born, Organist zu Döbeln. Der Erste Theil. Gedruckt zu Leipzig | bey Johan: Beyer. | Im Jahr vnserer Erlösung M.D.Lxxxiij. ‖ Kgl. Bibliothek. Berlin R825.

„Vff Heüt Dato den 1 Aügüsti dieses 1583 Jar, ist den Erbarn vnd Wohlweisen Hn. Burgemeister, Rath, Richter vnd Schöpfen, alhier zu Sonnenwaldt diſs Tabulaturbuch, von dem Erbarn vnd kunstreichen Hn. Johann Rhuling, von Born Organisten zu Döbeln dedicirt vnd verehret worden, welches Ire Weisheitt zu gudem Danck vf vnd Angenohmen vnd volgenden Tag zu forderſs Göttlicher Ehr, Darnach zu Nutz vnd frommen aller Organisten, so Itzo vnd hinfuro vf dem Werckchen in der Kirchen Doselbst Spielen werden widerumb in itzt erneute Kirchen verehret, vnd geschenckt Dero gestalt, daſs es hinforder ihmmer vnd zu Allen Zeiten der Kirchen Inuentirt sein soll vnd bleiben, dessen zu wahrer vrkundt vnd besserer gedechtnis sindt alle oberwendte Regirende Personen mit Nahmen vnderschrieben, Actum vt sup:

Thomas Eichholt, Burgemeister
Georg Homag } Ratsherren
Hans Bender }
Simon Richter, Stadtrichter
Hans Schade }
Andreas Kruger }
Donat Sorben }
Michael Stegman } Schöpffenn
Martin Richter }
Peter Reuſs }

Nota, Eben vf diese zeit hatt Thomas schlawe das Positifchen verfertiget

Adam Rhul Itziger Zeit Cantor doselbst hat dieses mit Eigner handt geschrieben.

Anno 1584 den .... Donnerstages vor pfingesten ist Adam Ruhling succediret Michaël Natus Von Finsterwalde. Der auch dißes buch gebraucht hat.

Anno 1586 den Dinstag vor Michaelis ist nach Michael Nato Cantor worden Fridericus Schmuzer von der Newenstadt an der Aisch. Discessit hinc Elsterwerdam versus ad functionem scholasticam (am Rande: aō 91 veteri stylo) eo ipso die scil: Martis ante festum Michaelis, quo ante quinquennium nos accesserat. — Cujus successor fuit Balthasarus Tzsceppelius Sonnewaldensis 11 die Octobris aō 91 nouo stylo. — Huic functionem scholasticam suscipienti successit Christophorus Schillingus Fribergensis aō 1593 circa festum Trinit."

Übersetzung: Er ging von hier nach Elsterwerda zum Schuldienst (im Jahre 91 nach altem Stil), gerade an dem Tage, nämlich Dienstag vor dem Michaelisfeste, an welchem er 5 Jahre zuvor gekommen war. Sein Nachfolger war Balthasar Tzscheppel aus Sonnwalde am 11. Tage des Oktober im Jahre 91 nach neuem Stil. (NB. bezieht sich auf die Kalenderänderung julianisch-gregorianisch.) Diesem, der einen Schuldienst übernahm, folgte Christoph Schilling aus Freiberg im Jahre 1593 ungefähr ums Trinitatisfest.

„Nach diesem kombt anno 1598 Johannes lehman von Schönewaldt bey der Dahme gewesener Cantor zur Dahme vf Michaelis. Nach dem aber er Pfarherr zu Schönewaldt alhier worden ist an seine statt gesatzt Theodorus Gomelius Sonnenwaldensis aō. 1599. Als dieser den 6 Decemb: aō 1611 durch ein seliges stündlein abgefordert ward succediret ihm Joachimus Könning von Stetin aus Pommern. — Nach dem aber dieser zu Baruth Cantor worden ist an seine statt zum Substitutus gesetzt worden Georgius Henckelius Sonnewaldensis den 13. Decembris S. N. (stylo novo) aō 622.

Alſs aber auch dieser zum Diacono alhie in Sonnewaldt vocieret vnd beruffen worden Ist ihm succediret Matthaeus Weberus Sonnewaldensis den 7. July 1624 circa Dom. 6. Trinitatis.

Nachdehm aber dieser der iungen Herrschafft zur ... (ich lese: Baruth) praeceptor worden, ist ihm Adamus Plucotomus Von Strausburgk auſs der Margk succediret vor faſsnachten aō 1628. Zeuget ab Michaël 1628. alſs er nacher Strauſsburgk zum Schulmeister Dienst Vociret worden, diesen succediret in Weinnachten 1628. Johan-

nes Lehmannus Wolmierstadensis, zeuget ab vor Pfingsten 1629. Nach diesem kombt nach Pfingsten 1629 Christophorus Beccius.

Auf genedige anordnung des Hochwolgeborenen Grafen vnnd herrn herrn Johan Georgen Grafen zu Solms, herrn zu Mintzenbergk, wildenfels, Sonnewaldt, Baruth, vnd Pouch p vnsres gnedigen Herren ist im 1626 Jhare, das neue Positif, durch Bartell Richtern Bürgern vnnd Orgelmachern zu Luckau gefertiget, vnnd in den Pfingstfeiertagen durch Christoff Gretscheln von Lauenstein, Gräflichen Kornschreiber alhier zum ersten beschlagen worden. Als aber dieser bald hernach abgezogen, ist ihm succediret Petrus Kühne von Pirna bey Torgau gelegen, ward vor einen Organisten vnnd im Ambt vor einen Copisten angenommen, hatte neben seiner bestallung seine kost zu hofe. Die bürgerschafft vnnd eingepfarrten Dörffer willigten ihm ieder des Jars 2 gl. Zulage, welches sie quartals weise iedes mall mit 6 pf. ablegen wollen. Doch so lange ein Organist drauf gehalten vnnd es beschlagen wirdt, würde es aber stehen bleiben, wollen sie zu der anlage vnuerbunden sein. Actum den 5 Novembris Anno ut supra. Diesem succedirte Weihnachten aō 1627. Georgius Liebisch von Torgau, war auch Kornschreiber darneben bifs vf Weihnachten 1632. Von Anno 1632, Weill vnsere Gne. Grafen eodem aō., als Grafe hanfs Georg zu Prage den 4/14 Februarij, Graf Heinrich Wilhelm zu Schweinfurt den 20/30 Martij todes verblichen, Graff Friedrich aber Ao. 1635 zu Strafsburg den 15 Septem. in Gott seliglich entschlaffen, ist dieses Positiv bey dieser trawr Zeit nicht viel beschlagen worden. Anno 1635 ward Daniel Wagner zum Organistn angenommen, welcher zu Weifsag Praeceptor war, muste alle Sonnabend zuvor hereiner kommen vnnd absetzen was zu singen war, Zog ab wegen der grofsen beschwer Anno 1636. Anno 1637 wurd angenommen Martinus Rudolphi von Halle, war zugleich beim HE. Hauptmann Godtfried von Walterfsdorff Schreiber, hatte seinen Tisch auch alldar. Vnnd die 20 fl. von den bürgern vnd Pawern. Zeucht nach Jefsen aō. 1640 umbs Newe Jahr.

Anno 1·7·1·9·ten Jahr mit Goth glücklich erlebet. Johann Beyer zu Leipzig organ. M. Instrumenti Zeucht nach Jefsen."

Es folgt noch mit ungeübter zittriger Hand:

„Herrn Johann Georgen Graffen zu Solms herren zu Tecklenburg Müntzenberg Wildenfels Sonnewalde Baruth und Pouch Meinem gnädigen Graff hat mich zum Organisten

erwählet

1·6·54· den 12 December."

Auszüge der Leitartikel und kleineren Aufsätze Beethoven

betreffend, aus der „Neuen Berliner Musikzeitung“ (Bock).

19. Jahrgang 1865.

Dr. Faust Pachler, Beethoven und Marie Pachler-Koschak (Leitartikel) No. 48 d. 29. Nov. S. 381, No. 49 d. 6. Dez. S. 389, No. 50 d. 13. Dez. S. 397, No. 51 d. 20. Dez. S. 405, No. 52 d. 27. Dez. S. 413.

Ein ungedruckter Brief Beethoven's (Feuilleton) No. 8 d. 22. Feb. S. 62, an Therese von Drossdick, herausgegeben von Dr. Nohl.

Anfang des Briefes (Datum nicht vorhanden).

„Sie erhalten hier, verehrte Therese das Versprechen, und wären nicht die trifftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten Sie noch mehr, um Ihnen zu zeigen, dafs ich immer mehr meinen Freunden leiste, als ich verspreche; u. s. w.

20. Jahrgang 1866.

Dr. Pachler, Beethoven und Marie Pachler-Koschak (Schluss des Leitartikels) No. 1 d. 3. Jan. S. 1.

Eine Biographie Beethovens von Thayer I. Band No. 40. d. 3. Okt. S. 315.

21. Jahrgang 1867.

Ehrlich, Briefe von Beethoven an Marie Erdödy (Feuilleton) No. 1 d. 2. Jan. S. 3.

Dr. Faust Pachler, 2 Briefe Beethoven's (Feuilleton) No. 21 d. 22. Mai S. 162. An Baron de Gleichenstein (Datum fehlt).

Anfang des 1. Briefes

„Hier die S. die ich der Therese versprochen — da ich sie heute nicht sehn kann, u. s. w.

Anfang des 2. Briefes

„Du lebst auf stiller ruhiger See, oder schon im sichern Hafen — des Freundes Noth, der sich im Sturm befindet, fühlst Du nicht — oder darfst du nicht fühlen — u. s. w.

22. Jahrgang 1868.

Alberti, Der früheste Beethoven-Kultus (Leitartikel) No. 8 d. 19. Feb. S. 64.

Kossmaly, Die 3 Leonoren Ouverturen von Beethoven (Leitartikel) No. 20 d. 13. Mai S. 155.

Chevalier Lion de Burbure, Feuilleton, No. 24 d. 10. Juni S. 192. Beethoven's Grofsvater (nach der Biographie nationale belge).

Hüttenbrenner, Über Beethoven's letzte Lebensstunde (Feuilleton) No. 49 d. 2. Dez. S. 396.

23. Jahrgang 1869.

Alberti, Ludwig van Beethoven als bahnbrechender Genius auf dem Gebiete der Symphonie (Leitartikel) No. 25 d. 23. Juni S. 201, No. 26 d. 30. Juni S. 209, No. 27 d. 7. Juli S. 217, No. 28. d. 14. Juli S. 225.

Alberti, Die 9. Symphonie (Leitartikel) Nr. 35 d. 1. Sept. S. 281, Nr. 36 d. 8. Sept. S. 289, No. 37 d. 15. Sept. S. 301, No. 38 d. 22. Sept. S. 309.

24. Jahrgang 1870.

Ambros, Beethoven, Goethe und Michel Angelo (Leitartikel), No. 35 d. 31. Aug. S. 273, No. 36 d. 7. Sept. S. 281.

Ehrlich, Zum 16. Dezember, Beethoven's Geburtstage (Leitartikel) No. 50 d. 12. Dez. S. 395.

Köhler, Das Musikfest zu Königsberg als Beethoven-Feier (Leitartikel) No. 25 d. 22. Juni S. 193.

Deiters, Die Jubiläums-Ausgabe von Beethovens Fidelio (kurze Besprechung) No. 25 d. 22. Juni S. 190.

Fricke, L. v. Beethoven. Ein Lebensbild (unter Recension musikalischer Kompositionen und Bücher von Alfr. Kalischer) No. 49 d. 7. Dez. S. 385.

Nohl, Beethoven's Brevier (Recension von Dr. Alfr. Kalischer) No. 52 d. 28. Dez. S. 415.

Ed. Hanslick, Über Wagner's Beethoven (Feuilleton) No. 51 d. 21. Dez. S. 410.

Hanslick, Beethoven als postillon d'amour (Feuilleton) No. 30 d. 27. Juli S. 207.

25. Jahrgang 1871.

Guckeisen, Säkularfeier des Geburtstages L. v. Beethoven's in Bonn (Leitartikel) No. 35 d. 30. Aug. S. 275, No. 36 d. 6. Sept. S. 283.

Dr. Kalischer, A. W. Thayer, L. van Beethoven's Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet (Leitartikel). Zweiter Bd. Weber. VIII, 416 Seiten, No. 42 d. 18. Okt. S. 329, No. 43 d. 25. Okt. S. 337, No. 44 d. 1. Nov. S. 345.

Dr. Kalischer, Mara, Biographische Skizze Beethoven's (Recension) No. 4 d. 25. Jan. S. 26.

Dr. Kalischer, Ludwig van Beethoven ein musikalisches Charakterbild von Mensch (Recension) No. 6 d. 8. Feb. S. 41.

Schlüter, von T. v. Belle, Aus Beethoven's Briefen (Recension) No. 3

d. 18. Jan. S. 19. Zur Charakteristik des Meisters (kein Brief angeführt).

26. Jahrgang 1872.

Ambros, Die Klavierkompositionen Beethoven's in der neuen Cotta'schen Ausgabe (Leitartikel) No. 31 d. 31. Juli S. 241, No. 32 d. 7. Aug. S. 249, Nr. 33 d. 14. Aug. S. 257, No. 34 d. 21. Aug. S. 265.

A. W. Thayer, Der Liebesbrief Beethoven's (Leitartikel) und kritische Anmerkungen von *Alfr. Kalischer* No. 25 d. 19. Juni S. 193, No. 26 d. 26. Juni S. 201, No. 27 d. 3. Juli S. 209.

Nohl, Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart (Recension) besprochen von *Dr. A. Kalischer* No. 35 d. 28. Aug. S. 274.

27. Jahrgang 1873.

A. Kalischer, Beethoven's Adur Symphonie ihrem Geistesgehalte nach dargestellt (Leitartikel) No. 51 d. 18. Dez. S. 401, No. 52 d. 25. Sept. f.

Kossmaly, Beethoven's 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli op. 120 (Leitartikel) No. 41 d. 9. Okt. S. 321.

28. Jahrgang 1874.

Ehrenfried, Dr. M., Ludwig Nohl: Beethoven, Liszt, Wagner, Leitartikel, Nr. 27 d. 2. Juli S. 209, No. 28. d. 9. Juli S. 217, No. 29. d. 16. Juli S. 225, No. 30 d. 23. Juli S. 233, No. 31 d. 30. Juli S. 241, No. 32 d. 6. Aug. S. 249, No. 33 d. 13. August S. 257, No. 34 d. 20. Aug. S. 265, No. 35 d. 27. Aug. S. 273.

L. Köhler, Eine Beethoven-Pause (Leitartikel) No. 7 d. 12. Feb. S. 49. No. 16 d. 16. April S. 121.

Lenz, Eine Beethoven-Pause. Offner Brief an Herrn L. Köhler (Leitartikel) No. 11 d. 12. März S. 81.

29. Jahrgang 1875.

Holländer, A., Über die Vorschläge zu Änderungen in Beethoven's Kompositionen (Leitartikel) No. 1 d. 7. Jan. S. 1, No. 2 d. 14. Jan. S. 9.

Marx, L. v. Beethoven, 3. Aufl. (Recension) No. 2 d. 14. Jan. S. 14.

30. Jahrgang 1876.

Mesnard, Un successeur de Beethoven (Recension) No. 31 d. 3. Aug. S. 246.

31. Jahrgang 1877.

Lenz, Lässt sich die Rückkehr des Scherzomotivs der Beethoven'schen Cmoll-Symphonie im Finale derselben organisch verstehn? (Leitartikel) No. 33 d. 16. Aug. S. 258.

Nohl, Beethoven's Leben (Recension) No. 39 d. 27. Sept. S. 307, No. 40 d. 4. Okt. S. 314.

32. Jahrgang 1878.

Thayer, A. W.: Beitrag zur Beethoven-Literatur (Recension) von *Dr. Kalischer* No. 35 d. 29. August S. 277.

34. Jahrgang 1880.

Frimmel, Ein neuer Brief Beethoven's an Steiner (Feuilleton) No. 34 d. 16. Aug. S. 268.

Wortlaut des Briefes

„Lieber G... L.

mir scheint, es befinden sich in der Sonate noch einige kleine Fehler, ich bitte sie daher mir mein Manuskript auf einige Stunden zu schicken um nachzusehn, das M. können sie, insofern ihnen daran gelegen sogleich zurückerhalten — meinen Dank für ihre Exemplare ganz

ihr g—s

L. v. Bthovn.

Springer, Beethoven-Bildnisse (Feuilleton) No. 9. d. 26. Feb. S. 66, No. 10 d. 4. März S. 74, No. 11 d. 11. März S. 83.

35. Jahrgang 1881.

Köhler, Beethoven's Lehrjahre (Feuilleton) No. 16 d. 21. April S. 122, No. 17 d. 28. April S. 130, No. 18 d. 5. Mai S. 138.

Köhler, Beethoven in der Wende des Jahrhunderts (Feuilleton) No. 28 d. 14. Juli S. 218, No. 29 d. 21. Juli S. 226, No. 30 d. 28. Juli S. 234, No. 31 d. 4. Aug. S. 242, No. 32 d. 11. Aug. S. 250.

Köhler, Beethoven's Sonaten 53 u. 54 (Feuilleton) No. 40 d. 6. Okt. S. 314.

Köhler, Beethoven's dritte Periode im Beginn (Feuilleton) No. 50 d. 15. Dez. S. 394, No. 51 d. 22. Dez. S. 402, No. 52 d. 29. Dez. S. 410.

36. Jahrgang 1882.

Kossmaly, Beethoven's Variationen (Leitartikel) No. 30 d. 27. Juli S. 233, No. 31 d. 3. Aug. S. 241.

Köhler, Beethoven's Sonate op. 110 (Feuilleton) No. 1 d. 5. Jan. S. 2, No. 2 d. 8. Jan. S. 10.

37. Jahrgang 1883.

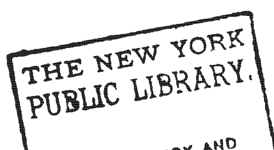
Nottebohm, Skizzenbuch von Beethoven (Recension) No. 27 d. 5. Juli S. 211.

38. Jahrgang 1884.

Hirschfeld, Beethoven's Missa solemnis (Leitartikel) No. 14 d. 3. April S. 105.

Kossmaly, Beethoven's Opferlied (Leitartikel) No. 23 d. 5. Juni S. 177.

Kossmaly, Beethoven's Abstammung (Feuilleton) No. 11 d. 13. März S. 82, No. 12 d. 20. März S. 90.



40. Jahrgang 1886.

Eine Londoner Beethoven-Mystification (Leitartik.) No. 27 d. 8. Juli S. 211.

Beethoven im Hause (Feuilleton) No. 46 d. 18. Nov. S. 362, No. 47 d. 25. Nov. S. 370.

Ein ungedruckter Brief Beethoven's (Feuilleton) an die Pianistin Madame Bigot No. 19 d. 13. Mai S. 146.

Anfang des Briefes

Liebe Marie liebe Bigot!

Mit dem tiefsten Kummer mufs ich bemerken, dafs die reinsten, unschuldigsten Gefühle häufig mifsverstanden werden — — (Datum fehlt).

Helm, Beethoven's Streichquartette (Recension) No. 10 d. 11. März S. 73.

(Forts. folgt.)

Anzeigen.

Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von Dr. *Otto Klauwell*, in Universal-Bibliothek für Musiklitteratur Nr. 18 — 20. Köln a. Rh. und Leipzig, H. vom Ende's Verlag, ohne Jahreszahl, also gedruckt in diesem Jahre. Preis 1,50 M. kl. 8°. 128 S.

Trotzdem es keine Arbeit auf neuerer Quellenforschung ist, sondern sich in der älteren Periode an frühere Arbeiten anlehnt, die auch zum Teil verzeichnet sind, so ist die Arbeit immerhin verdienstlich, da sie im knappen Gewande und populärer Darstellungsweise sich an ein gröfseres Publikum wendet, welches sich bekanntlich von allen ernsteren Studien fern hält und mehr unterhalten als belehrt sein will. Nicht unerwähnt soll bleiben, dass der Verfasser, sobald er in die Neuzeit eintritt, welche das 4. Kapitel bildet, und die Sonaten Hummel's, Frz. Schubert's, von Weber's, Rob. Schumann's, Fr. Chopin's, Frz. Liszt's und J. Brahms' umfassen, ein selbständiges und eingehendes Urteil über jegliche Leistung entwickelt und einen recht lesenswerten Abschnitt bietet.

Aus derselben Sammlung Nr. 23 — 25 ebenfalls ohne Jahresangabe ist folgende Schrift:

Geschichte des Violinspiels von *C. Witting*. Preis 1,50 M. 153 S.

Auch hier bietet die ältere Zeit nur Wiederholungen bekannter Vorgänge über die wir bereits Quellenwerke besitzen, die erste Hälfte trifft sogar mit dem vorher angezeigten Buche zusammen, was bei dem ähnlichen Vorwurfe nicht zu vermeiden war. Weiterhin beschränkt sich der Verfasser nur auf die Etudenwerke resp. Violinschulen, bringt aus Leopold Mozart's Violinschule gröfsere Abschnitte zum Abdruck, geht dann auf Bartolomeo Campagnoli's Schule über, ebenfalls mit zahlreichen Auszügen, lässt dann die Franzosen, Lehrer am Conservatoire in Paris folgen, wie Baillot u. a., der dann Ludwig Spohr folgt. Der 4. Abschnitt bildet das

Kapitel Konzerte von Viotti bis Spohr, welches ebenfalls auf eigener Forschung beruht und durch Notenbeispiele sehr eingehend die einzelnen Werke bespricht und ihren Bau beleuchtet. Die Sezierung des Beethovenschen Violinkonzerts von Takt zu Takt wird wohl schwerlich einen Leser finden. Der 5. Abschnitt ist dem Solo-Quartett und Duett gewidmet (von Lolli bis Spohr). Auffallend ist, dass der Verfasser nicht über Spohr hinwegkommt, den er überhaupt in hervorragender Weise verehrt.

Ferner enthält obige Sammlung *E. T. A. Hoffmann*'s Schriften und Rezensionen über Musik, die nicht in die Gesamtausgabe seiner Werke Aufnahme gefunden haben. Es ist manches darunter was noch heute von Interesse ist. Eine Dynamik des Klavierspiels verfasst vom Verleger selbst, in der er sich als ein gebildeter Musiker zeigt, gehört eine Besprechung nicht in den Rahmen der Monatshefte für Musikgeschichte.

Zur Wiener Theatergeschichte in Schriften des österr. Vereins für Bibliothekswesen. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien. Von Dr. *Alexander von Weilen,* Prof. a. d. Universität und Beamter der K. K. Hofbibliothek zu Wien. Wien 1901, Alfred Hölder. gr. 8°. 140 S.

Ein Verzeichnis von 1053 Opern, Intermezzi, Serenaten, Oratorien, Kantaten und anderen Theaterstücken, teils in Partitur, teils nur in Textbuch, teils mit Bibliotheks-Angabe, teils ohne dieselbe. Der abgekürzten Zeichen sind so vielerlei, der Nachträge und Fehlerverbesserungen so zahlreich, dass eine grofse Geduld dazu gehört, sich in diesem Labyrinth zurecht zu finden. Der Verfasser giebt eine Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater heraus, deren 1. Bd. soeben erschienen ist und bildet das vorliegende Verzeichnis das Material dazu. Die Anordnung ist chronologisch und das vorhandene Register giebt über Textdichter und Komponist Auskunft, was natürlich dem Benützenden viel Zeit kostet und grofse Ausdauer verlangt, denn es sind Autoren dabei die mit 50, 100 bis 238 Werken vertreten sind. Dass der Verfasser auch ein Sachregister beigegeben hat, das heifst ein Register über die Theaterstücke selbst, ist sehr verdienstlich und dabei noch die Jahreszahl der Aufführung hinzusetzt, giebt demselben einen doppelten Wert. Noch sei erwähnt, dass sich im Vorworte auch ein Verzeichnis der Drucke von Textbüchern vom Jahre 1686 bis 1710 befindet. Auf Seite 118 unter den unvermeidlichen Nachträgen befindet sich auch die schon eingangs erwähnte Graf Nostiz'sche Sammlung von Opern und Verwandtem, die der Hofbibliothek durch den Antiquar Ludwig Rosenthal in München angeboten, anfänglich abgelehnt und dann nachträglich doch noch erworben wurde. Der Verfasser hatte die Werke trotzdem in sein Verzeichnis aufgenommen und keinen Fundort angegeben. All diese Werke kann sich nun der Leser mit der Hofbibliothek in Wien bezeichnen. Ferner liest man im Vorworte, dass der Verfasser im Zweifel darüber war,

ob er die einstimmigen Kantaten unter die dramatischen Kompositionen rechnen solle; trotz seiner Verneinung nahm er dennoch alle diejenigen auf, die *Köchel* in seiner Biographie Fux' verzeichnet hat.

Katalog der Ausstellung anlässlich der Centenarfeier *Domenico Cimarosa*'s. Künstlerhaus, Wien I, Karlsplatz 5. Wien 1901 Verlag des Comités. kl. 8⁰. 169 S. Preis 2 Kronen.

In Neapel-Aversa hatte sich im vergangenen Jahre ein Comité gebildet, welches sich zur Aufgabe stellte den hundertjährigen Todestag des „grofsen Tondichters Cimarosa" in würdiger Weise zu begehen. Das Comité wandte sich auch nach Wien um für die in Neapel zu veranstaltende Ausstellung Objekte zu erhalten, die auf den „grofsen Tondichter" Bezug haben konnten. Infolge dieser Aufforderung bildete sich in Wien ein Comité, welches beschloss, die für Italien bestimmten Objekte zuerst in Wien selbst auszustellen. Ferner hatte die Königin Margherita von Italien den Vorschlag gemacht in Aversa ein Asyl für verwaiste und verwahrloste Kinder zu errichten und an die Künstler, resp. Maler die Aufforderung ergehen zu lassen durch Einsendung eines Bildes die Einrichtung einer Lotterie zu ermöglichen, wodurch die nötigen Gelder flüssig werden. So belehrt uns das Vorwort von *A. von Eisner-Eisenhof* des Kataloges. Diesem folgt eine kleine Abhandlung über Cimarosa's Bedeutung als Opernkomponist, besonders seiner für Wien im Jahre 1792 geschriebenen „Matrimonio segreto" von Dr. *Rob. Hirschfeld* in Wien, der eine Abhandlung von *Albert Josef Weltner* folgt, die eine Statistik über C.'s Matrimonio segreto, Amor rende sagace, ebenfalls 1792 für Wien geschrieben, sowie 1793 die Operette „La calamita dei cuori bringt, von denen sich aber nur, aufser ersterer, von Amor rende ein Exemplar nachweisen lässt. Siehe in dem folgenden Verzeichnis der Opern in St. Petersburg Nr. 16. Nun folgt der Katalog der Ausstellung in 524 Nummern, 55 der Stiftung von österreichischen Malern geschenkten Bildern und einem Namenregister. Der Musikkatalog enthält allerlei Objekte, die in einem unerklärlichen Durcheinander aufgezählt werden. Da sind Porträts, von denen der Katalog hie und da einen Abdruck bringt, Theaterzettel, Textbücher, Opernpartituren von Komponisten aus aller Herren Länder in bunter Reihe ohne irgend eine ordnende Hand zu verraten. Selbst Cimarosa's Werke und Porträts sind über den ganzen Katalog verstreut. Dankenswert ist die jedesmalige Angabe des Fundortes. Die Werke in den bekannten Bibliotheken sind und werden durch mein Quellen-Lexikon verzeichnet, dagegen ist die „*Centralmusikbibliothek* der kais. russischen Theater" in *St. Petersburg*, deren Besitzbestand in Deutschland wohl ziemlich unbekannt ist, sehr zahlreich vertreten und zwar durch folgende Opern Cimarosa's:

1. Chi dell' altrui si veste, presto si spoglia, opera com. in 2 atti, Napoli 1784. Führt auch den Titel: Nina e Martuffo. Ms. Part. qufol.
2. Idalide, la vergine del sole, op. ser. in 3 atti. Petersburg 1791. Ms. vielleicht Autogr. Part. qufol.
3. L'amor costante, op. com. in 2 atti. Napoli 1778. Ms. P. qufol.

4. I due supposti conti, ossia: Lo sposo senza moglie, op. com. in 2 atti. 1784. Ms. P. qufol.
5. Theatralische Abenteuer, komische Oper von Cimarosa, Mozart, Haydn u. a. in 2 Acten. Petersburg zwischen 1788—1791. Ms. P. qufol.
6. Il Cajo Mario, op. ser. in 3 atti. Roma 1780. Ms. P. qufol.
7. Gli Orazi ed i Curiazi, Dramma serio in 3 atti. Venezia 1797. Ms. P. qufol.
8. Il ritorno di Don Calandrino. A 5 voci in 2 parti. Intermezzo giocoso, Roma 1778. Ms. P. qufol.
9. I tre amanti, op. com. in 2 atti. Roma 1777 als Intermezzo giocoso aufgeführt. Ms. P. qufol.
10. Il credulo, op. com. in 2 atti. Napoli 1786. Ms. P. qufol.
11. La ballerina amante, op. com. in 3 atti. Napoli 1782. Ms. P. qufol.
12. Dvě nevěsty. (Le donne rivali, op. com. in 2 atti. Roma 1780.) Ms. mit russischem Texte in P. qufol.
13. L'Italiana in Londra, op. com. in 2 atti. Roma 1779. Ms. P. qufol.
14. Il pittore Paragino, op. com. in 2 atti. Roma 10. Aug. 1782. Ms. P. qufol.
15. La Cleopatra. Dramma serioso in 2 atti. Petersburg im Eremitage-Theater 1. Aufführung am 27. Sept. 1789. Ms. P. qufol.
16. Amor rende sagace, Dramma giocoso in 1 atto. Wien im Hoftheater am 1/4. 1793 erste Aufführung. Ms. P. qufol.
17. I nemici generosi, op. in 2 atti. Roma 1796. Ms. P. qufol.
18. L'apprensivo raggirato, op. com. in 2 atti. Napoli 1798. Ms. P. qufol.
19. L'impressario in angustie, ou: Le directeur dans l'embarras, op. com. in 2 atti. Napoli 1786. Im Stich: Paris, chez Sieber. Text italienisch und französisch. Part. hochfol.
20. Les folies amoureuses, opéra comique en 3 actes (von Castil-Blaze eingerichtet. Paris 1/3. 1823 im Stich). Paris 1823 Castil-Blaze. P. fol. Von Cimarosa nur ein Recitativ aus Trame deluse und ein Quintett aus Nemici generosi, das Übrige ist aus Opern von Mozart, Paër, Rossini, Pavesi, Generali und Steibelt.

Giuseppe Verdi von *Carlo Perinello.* In Heinrich Reimann's Berühmte Musiker, 9. Bd. Berlin 1900, Harmonie, Verlagsgesellschaft.

In gr. 8⁰ in bekannter geschmackvoller Ausstattung mit zahlreichen Abbildungen. Der Leiter der Verlagsgesellschaft hat sehr Recht daran gethan obige Biographie einem Italiener zu übergeben, denn ein deutscher Verfasser wäre wohl bei Besprechung des Trovatore, Rigoletto, der Traviata u. a. Opern nie so in Verzückung geraten als wie ein Landsmann des Komponisten. Es ist daher wohl sehr erklärlich, wenn der Verfasser auf die Wagner'sche Richtung mit mitleidigem Lächeln herabsieht und mit Entrüstung die Behauptung zurückweist, dass Verdi sich von Wagnerscher Musik beeinflussen liefs. Bei der Erwähnung des einstigen „bel canto"-Gesanges wirft der Verfasser einen Stein auf die Wagnersche Opern und behauptet, dass dies kein Gesang mehr sei, sondern ein Orchestersatz mit etwas Gesang. Hat denn aber Verdi je den Belcanto gepflegt? Sein

Orchester ist ebenso stark wie das von Wagner und die Sänger müssen aus Leibeskräften schreien um es zu übertönen. Auch ist die Musik Verdi's so leidenschaftlich, so scharf rhythmisch pointiert, dass dem Sänger nur selten Gelegenheit geboten wird den Belcanto zu pflegen. Worin bestand überhaupt einst der Belcanto? Wer die *Trebelli* je gehört hat, kennt ihn. Der Sänger oder die Sängerin stellte sich in irgend eine Ecke der Bühne, wo sie nach strenger Prüfung wusste, dass dort die Stimme am wirksamsten klinge und stand wie eine Bildsäule nur darauf bedacht ihrer Kehle die wohllautendsten Töne zu entlocken. Weder Vortrag, noch dramatische Auffassung wurden beachtet. Kühl bis ans Herz heran trug die Sängerin ihre Arie vor und das Publikum damaliger Zeit schwamm in Wonne. Das war der vielgepriesene bel Canto, den man heute kaum beim Vortrage eines Liedes vertragen könnte. Überraschend ist es den Italiener in seinen Kunstansichten zu hören. Seite 49 schreibt er: Wenn man die Opern, welche vom Anfange unseres Jahrhunderts bis zu den fünfziger Jahren und später entstanden, betrachtet, so wird man sich gestehen müssen, dass diese Opern unter dem stärksten Einflusse des Romanticismus stehen. Romanticismus ist ein sehr weiter und eben wegen seiner Unbestimmtheit zu oft gebrauchter Ausdruck; ich erinnere mich vor einigen Jahren in Florenz aus dem Munde eines der berühmtesten unserer Literaten eine Definition des Wortes romantisch gehört zu haben, welche ungefähr so lautete: Die Bezeichnung romantisch stammt aus den nordischen Ländern: sie galt als Synonym für wunderbar, abnorm, ungewöhnlich; und da den Bewohnern des Nordens Natur und Menschen im Süden als etwas Wunderbares, Abnormes und Ungewöhnliches vorkamen, so fand sich dazu die Bezeichnung *romanisch* oder noch intensiver *romantisch.* Bei uns Italienern ist eben das Umgekehrte der Fall gewesen; wir fanden Abnormitäten und Wunder in uns wenig bekannten oder ganz unbekannten nordischen Ländern und adoptierten, wenn auch mit Unrecht, dasselbe Wort, welches in diesen Ländern uns gegenüber gebraucht wurde. Also romantisch wäre in diesem Sinne das Fremdländische und auch das in vergangenen Zeiten sich Abspielende. Ein anderes Mal spricht er davon weshalb die Wagner'schen Opern nie in Italien sogenannte Zugstücke werden können und zwar nur des Textes halber, denn die nordischen Sagen mit ihren Göttern und Halbgöttern sind dem Italiener so unverständliche Erscheinungen, dass er nie ein Interesse dafür gewinnen wird. Der Verfasser brauchte dies nicht nur auf Wagner zu beziehen, sondern auf sämtliche deutsche Opern des 19. Jahrhunderts, denn der Italiener hat weder für Beethoven's Fidelio, noch für Weber's Freischütz und Oberon noch für spätere Opern je ein Interesse gezeigt, selbst Mozart's Musik ist den meisten Italienern eine unverdauliche Speise, denn er betrachtet das Opernhaus nicht als einen Kunsttempel, sondern als Conversationssaal mit etwas Musik. Die Urteile über die Opern Verdi's sind sehr kurz behandelt; sowie er den Text mit wenig Worten, tadelnd oder lobend erwähnt, gerade so kurz wird Verdi's Musik mit einigen hochtrabenden Worten abgefertigt, so dass der Leser nirgends ein eingehendes Urteil er-

hält. So schreibt er z. B. über die Oper der Maskenball Seite 54: „Mit dem Maskenballe schrieb Verdi ein Werk, welches seinen gröfsten Schöpfungen ebenbürtig zur Seite gestellt werden kann. In gewissen Beziehungen hat diese Oper vor allen seinen Partituren den Vorrang. Insbesondere aber verdient die Einheit des Stiles und das Ebenmafs der technischen Ausführung bewundert zu werden. Die scharfe Charakteristik, welche den Hauptzug des Librettos ausmacht, ist mit einer Treue wiedergegeben, welche in der That suggestiv wirken muss. Der Ausdruck ist entschieden und sicher, die dramatischen Momente sind mit jener Gewalt der Inspiration behandelt, über welche nur das Genie verfügt; die Instrumentation ist sehr mannigfaltig und effektvoll; überall tritt uns der Künstler entgegen, welcher die Theorie im höchsten Grade beherrscht und die Note sozusagen unter seinen Willen zwingt. Und alles dies besonders in den drei ersten Akten; der vierte Akt ist etwas schwächer, aber doch immerhin ein *gewaltiges Produkt* einer empfindungsreichen Phantasie" (und dabei doch schwächer?). — Der Verfasser bestreitet zwar lebhaft die Behauptung, dass Verdi sich nach Meyerbeer gebildet hat und doch deutet bei Verdi gegen seine Vormänner alles auf die Hugenotten von Meyerbeer hin, sowohl sein Orchester, die fortlaufende Scenenverbindung, die Formen der einzelnen Sätze sind alles Zeugen für Meyerbeer. Bei der hervorragenden melodischen Begabung Verdi's ist eine sonstige Anlehnung an Meyerbeer ausgeschlossen und betrifft dieselbe nur die Form und zum Teil auch den Ausdruck, den dramatischen Effekt. Dies tritt erst recht klar zu Tage wenn man Bellinische und Donizettische Opern mit Verdi vergleicht. Haben sich doch Rossini im Tell, Auber in der Stummen, Halevy in der Jüdin nicht gescheut in das Meyerbeersche Fahrwasser einzulenken, warum sollte Verdi nicht dasselbe thun, besonders bei den kolossalen Erfolgen seines Trovatore, Rigoletto und Traviata. Mit besserem Rechte verwahrt sich der Verfasser gegen eine Beeinflussung Wagner's auf die letzten Kompositionen Verdi's. Wagner's Opern sind, wie schon gesagt, dem Italiener ein unverständliches Kunstwerk, schon der nordischen Themata halber. Nur in der Verwendung des Orchesters hätte sich Verdi von Wagner beeinflussen lassen können, doch war Verdi ein viel zu reichbegabter Melodiker um sich in betreff der Gesangspartie an Wagner anzuschliefsen. Zieht man das Endresultat der vorliegenden Biographie, so lässt sie in vieler Hinsicht unbefriedigt und es wird doch eines deutschen Bearbeiters bedürfen, um dem Genius Verdi in jeder Hinsicht gerecht zu werden.

Abriss der Musikgeschichte von *Bernhard Kothe*. Mit vielen Abbildungen, Porträts und Notenbeilagen. Siebente, vermehrte und verbesserte Auflage von *F. Gustav Jansen*. Leipzig 1901, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). In 8^{0}, VI u. 351 S., dabei 8 Bll. Musikbeispiele.

Für die Brauchbarkeit des vorliegenden Buches spricht schon die siebente Auflage, die sich selbst nach dem Tode des Verfassers als not-

wendig erwiesen hat. Herr Gustav Jansen hat sich der Neuausgabe mit grofsem Eifer angenommen und zum gröfsten Teile alle in der neuesten Zeit gemachten Entdeckungen und Prüfungen der neuen Ausgabe einverleibt und zum Teil auch mit den Quellen belegt. Die Darstellung ist bei der Gedrängtheit und Kürze fliefsend und man vermisst kein Moment, was von Einfluss auf die Entwickelung der Musik in den frühesten Zeiten war. Tritt man dann in bekanntere Perioden, so sind die bahnbrechenden Geister alle zu finden und nach den jüngsten Quellenforschungen bearbeitet. Bei *Claude Goudimel* verweilen alle jüngsten historischen Arbeiten und begehen dabei durchweg Fehler, die längst widerlegt sind. Michel Brenet gab 1898 eine Biographie Goudimel's heraus, in der er aktenmäfsig nachwies, dass Goudimel Hugenot war und nicht am 24. August 1572, sondern in der Nacht vom 27. zum 28. August 1572 in Lyon niedergemetzelt wurde. Wenn Goudimel auch im Vorworte zu seinen 150 Psalmen von 1565 sagt, dass er dieselben für den häuslichen Gebrauch geschrieben habe, so sind doch die Melodien diejenigen, die in der reformierten Kirche seit Jahrzehnten gesungen wurden. Soweit man es bis jetzt beurteilen kann, hat er an der Melodiebildung keinen Anteil. Auch den Begründer der römischen Schule aus der ein Palestrina, Animuccia und Nanino hervorgegangen sein sollen, müssen wir als Fabel, von Baini verbreitet, streichen. Goudimel ist wahrscheinlich nie in Rom gewesen. Nur sein Aufenthalt in Paris, Metz und Lyon lässt sich nachweisen. Noch sei Seite 46, 3. Zeile v. u. der Name de Baza in *Beza* verbessert. Bei Anführung der Neuausgaben der Werke des 16. Jahrhunderts durften die Publikation der Gesellschaft für Musikforschung nicht fehlen, oder bei den einzelnen Autoren wie bei Ludwig Senfl, Josquin Des Près, Heinr. Finck, Joh. Walther u. a. Erwähnung finden. Das 17. Jahrhundert ist dem Oratorium und der Oper gewidmet. Bei Alessandro Scarlatti Seite 75 musste es statt Ouverture „Sinfonia" heifsen. Die Ouverture war bei den Franzosen durch Lully eingeführt und unterschied sich von der italienischen Sinfonie in der Form ganz wesentlich. Auch hier fehlen die Hinweise auf die neuen Ausgaben älterer Opern. Johann Adam Hiller's Singspiele waren nicht eine Nachahmung der italienischen Opera buffa, sondern des französischen Vaudevilles. An der Hand der hervorragendsten Meister schreitet der Verfasser nun durch das 17. und 18. Jahrhundert und je nach ihrer Bedeutung hält er sich längere oder kürzere Zeit bei ihnen auf. — Die sie begleitenden Porträts nach den besten Vorlagen (Seb. Bach's Porträt ausgeschlossen) sind eine dankenswerte Zugabe. — Mit Weber, Mendelssohn und Schumann schliefst die Darstellung der Musikgeschichte. Die übrige Hälfte des Buches ist der Gegenwart gewidmet und löst sich in ein Lexikon von Namen, chronologisch geordnet, mit Beigabe von zahlreichen Porträts auf, oft nur wenige Zeilen umfassend. Von Seite 230 ab bis zum Schluss, also an 100 Seiten (ein Drittel des Buches) werden allerlei Abhandlungen über einzelne Fächer der Musik eingeschoben, die wohl besser in den Verlauf der Entwickelung der Musik hätten eingeflochten werden müssen, wie „zur Geschichte des Klavierbaues", musste sich an Seite 92 anschliefsen

wo über die Streichinstrumente gehandelt wird. Ferner „zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes", die von Seite 253 bis 285 reicht und wieder mit den frühesten Erscheinungen beginnt und sich bis zur Neuzeit hinzieht. Dieser folgt eine Abhandlung „zur Geschichte des Orgelbaues und des Orgelspiels", die abermals mit der frühesten Zeit einsetzt und bis zur Gegenwart geht und mit Nennung zahlreicher Namen von Organisten und Komponisten von Orgelpiecen schliefst. Den Schlussartikel bildet ein kleines Verzeichnis von „Hilfsmittel zum Studium der Musikgeschichte", ein Gemengsel von wertvollen und wertlosen Büchern über einzelne Fächer und Darstellungen der Musikgeschichte. Fasst man ein Gesamturteil über das Buch zusammen, so muss man den gröfsten Teil desselben als wertvoll, quellenmäfsig und dem Zwecke entsprechend erklären. Selbst die angehängten Abhandlungen zeugen von tüchtigen Quellenstudien und geben dem Leser ein übersichtliches und den Thatsachen entsprechendes Bild.

Mitteilungen.

* *List* & *Francke* in Leipzig, Thalstr. 2, Katalog 324, enthält 2519 Nummern, Geschichte und Theorie der Musik, geistliche und weltliche Musik, Schriften über das Theater, Autographe. Aus dem Nachlasse der Herren J. C. Boers, S. Kümmerle, A. H. Th. Pfeil u. a. Die Neuzeit ist vorwiegend, doch sind auch ältere Werke bis ins 16. Jahrhundert vorhanden.

* Die beiden Autographen-Auktionen von Leo Liepmannssohn in Berlin am 7. März und Gilhofer & Rauschburg in Wien am 16. März haben wieder manches Stück von unseren Altmeistern ans Tageslicht gebracht, wie von Alessandro Scarlatti, den drei Bachs, Beethoven, Haydn, Mozart u. a.

* Quittung über eingezahlte Mitgliederbeiträge (s. Liste vom 22. Febr. ab) von den Herren:

Prof. Eickhoff, H. Benrath, Reinbrecht, Dr. Hans Sommer, Pastor E. J. Richter und Wilhelm Weber.

Templin U/M. 22. März 1901. *Rob. Eitner.*

*Anbei eine Musikbeilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

94b

Anhang zum Artikel „Zur Geschichte der Arien- und Symphonie-formen"

1. Stefano Landi „Orfeo" (1619).

Be-vi, be-vi se- | cu- ro lon - - | - - - - - | - - - da
Be-vi, be vi | questo li-quo - - | - - - - - | - - - re

che da te te tran- | quilla, i-non - | - - - | - - da
chi pia-ga-to si | sen-te il cuo - | - - - | - - re

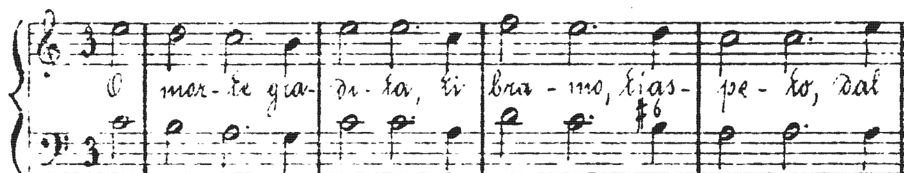
Bevi, be-vi | chiun-que ha se-te | il se-reno li- | quor di te-te
Bevi, bevi chi | vuol dal petto | trar le no ie sen- | tir di-letto

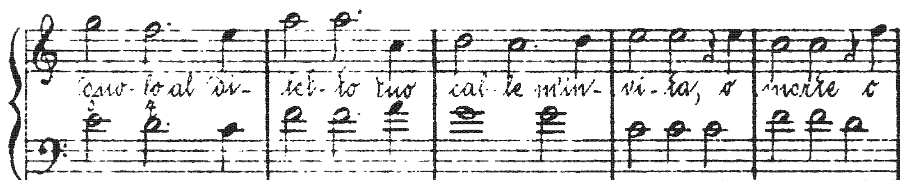
Non più morte, | non più sorte, | privo di doglia | pien di piacere. | Venga, venga chi ha

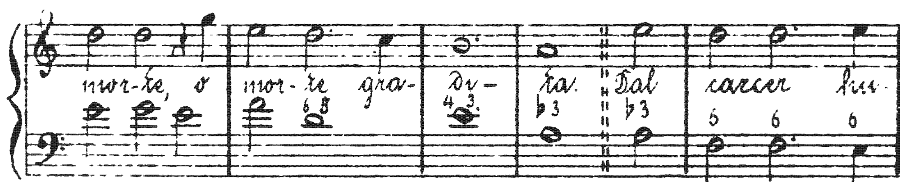
set' à bere | ven-ga, venga chi ha | set' à bere, | venga, venga chi ha
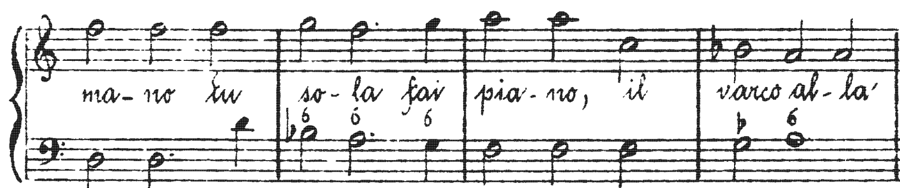
set' à be - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - re

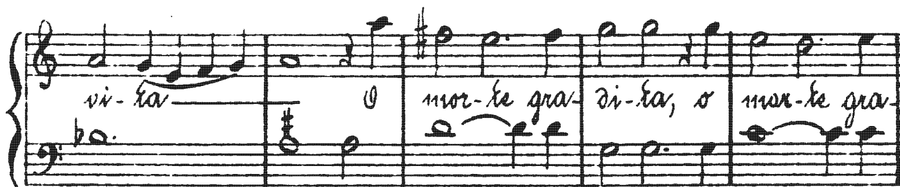
2. Stefano Landi. *Il S. Alessio.* (1634)

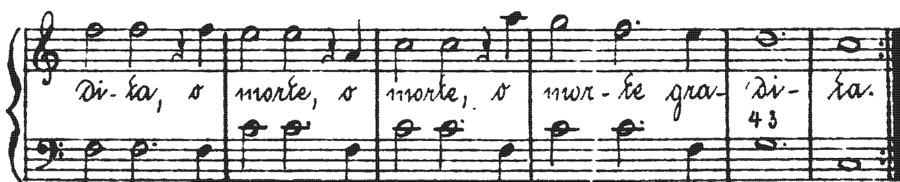












3. Luigi Rossi. Orfeo (1647) Aria per Euridice.

Voce.

(Violino 1.)

(Violino 2.)

(Viola)

(Violoncello)

Fu- ga- ce la-bi-le è la bel- ta.

ma sempre stabile mia fè sa- rà, mia---

fe sa- rà

Sol di tui

glori-a ritien me-moria l'e-terni-tà, l'eterni-tà l'è-terni-tà!

6

(sic.)

4. Monteverdi: Incoronazione di Poppaea (1642)

Duett des Nero und der Poppaea: Scena finale.

(Das Original ist in weißen Noten geschrieben. Die Taktstriche sind hier vervollständigt und die Notenwerte um die Hälfte gekürzt.)

Poppaea: Pur ti miro, pur ti

Nero: Pur ti go-do,

Poppaea: mi-ro pur ti strin- - go, — pur ti

Nero: pur ti go-do, pur t'an-no — — — — — — —

Poppaea: stringo pur t'an-no - - - - - - - - do, più non

Nero: - do, pur ti strin- - go, — pur ti stringo,

Poppaea: pe- - no, non pe- - no, più non mo- - ro, non

Nero: più non mo- - - - - ro, più non pe- - -

mo - ro, o mia vi - ta, o mio te - so - ro

ro, o mia vi - ta, o mio te - so - ro

— o mia vita, o mio te - so - ro.

o mia vi - ta, o mio te - so - ro

Io son tua, speme mia, dillo di,

tuo son io, dillo di, tu sei

6

speme mia, dillo di, l'idol mio,

pur l'idol mio. tu sei pur, dillo

tu sei pur, si, mio ben mia vita si, si, si,

di, l'idol mio, si, mio ben, mia vita

5 6 6 3

si, si, mio cor mia vita si, si, si, si, si. si, mio

si, si mio ben, mia vita si, si, si, si. si, si, si, si mio

6 6

ben, si mio ben, mia vi- ta si. io son tua speme

ben, si mio cor, mia vi- ta si. tuo son io

6 6

mia dillo- di speme mia dillo di

dillo di, tu sei pur l'idol mio, tu sei

l'idol mio tu sei pur si mio ben mia vi - ta

pur Tillo di l'idol mio si mio cor

6 3 6 6

si, si, si, si. si, mio cor, mia vita si, si,

mia vi - ta si, si, mio ben, mia vi - ta si, si, si, si.

6

si, si, si. si, mio ben, si mio cor, mia vi - ta, si pur ti

si, si, si. si, mio ben, si mio cor, mia vi - ta, si.

6

mi - ro, pur ti mi - ro. pur ti strin - -

pur ti godo, pur ti go - do, pur tan

- go — pur ti stringo pur tan- no —

no — do, pur ti strin - - - - go -

— do, più non pe - - - no, non pe - - no, più non

— pur ti stringo, più non mo - - - ro

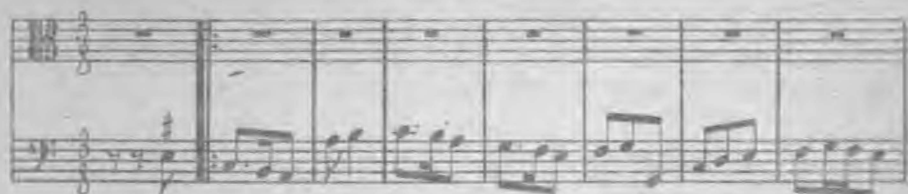
mo - - ro, non mo - ro, o mia vi-ta, o mio te-

più non pe - - - - no. o mia vi-ta, o mio te-

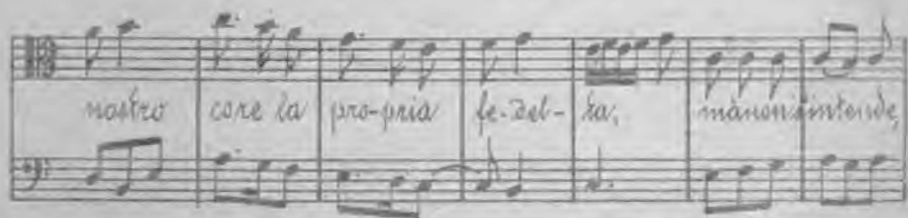
so - ro, — o mia vita, o mio te- so - ro.
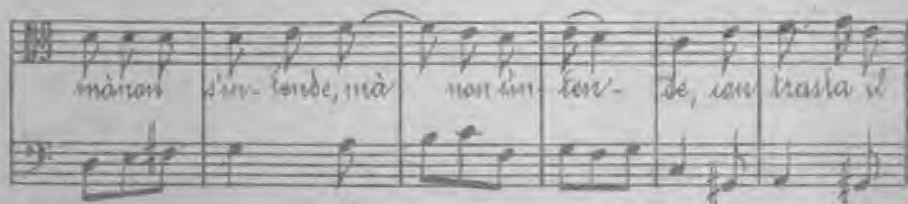
so - ro, — o mia vi-ta, o mio te- so - - ro.
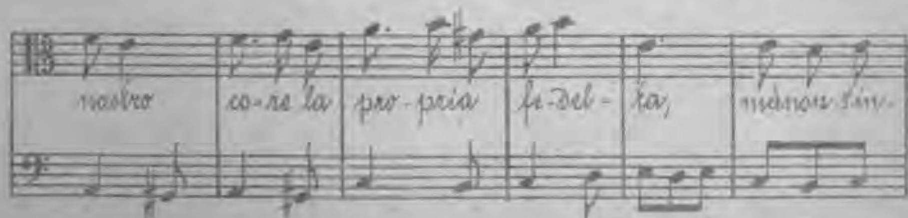
5. Severo de Luca, Arie aus der Cantate:
Mio tiranno adorato.











ten - de, | ma non s'in | ten - de, | ma non s'in - | ten - de, non s'in -

ten - | de | ma non s'in - | ten - - | - - | de

ond' | jo | vor - | rei, ch'A - | mo - re

Fine

of - | fe se in | fe - del - | ta, | con chi l'of - | fen - de,

con - | - chi l'of - | fen - - - | - - | - | - -

- - | - - | - - | - - - | - - | de.

Da Capo al Fine.

6. Stefano Landi, il S. Alessio (1634)

Sinfonia innanzi all'Atto Secondo.

(Die eingeklammerten Zeichen sind hinzugefügt.)

3 4 3

♭3

♭3 6

6♯

5

6 6

Org.

Org.

6 3 4 3

6 3 4 3 ♯3 6

♯3 ♯3
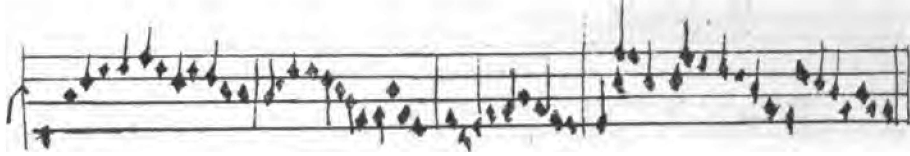
♭3 ♯ 6 4 3 4 3

geboren·/ von got userkoren·/ vetter und ?phieten ... D ich lebend hatze·/
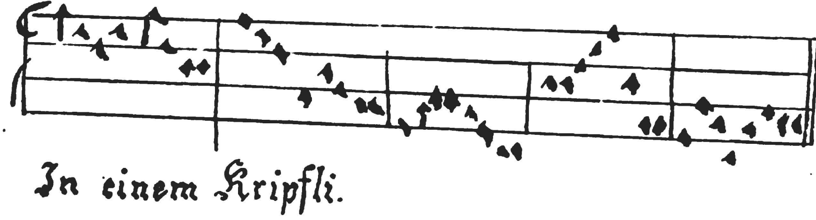
öwend vo dem helgen geist gar gar stolze· gebärend din ungnüme/ den ...

mandelblume/ seit uns herr gabriel rege D as lamb hast verre·/ den bung

Monatshefte für Musikgeschichte. Facsimile d. Straßburg. Liederhandschr. 222, verbrannt 1870.



Ein lerer ruft:



In einem Kripfli.



Sethus Calvisius, Bicinia (1612) I, Nr. 60: De sanctis Angelis.

Du- o Se-raphin cla-ma - - - - - -
Du- o Se-raphin cla-ma- - - -

- - - - - - - - - - - - bant, cla-ma-
- - - - - - - - - - - - - - - bant, cla-

- - - - - - - - - - - - - - - - bant, al-ter ad
- ma- - - - - - - - - - - - - - bant,

al - terum, al - ter ad al- - - terum: Sanc- -
al- ter ad al- terum, al- ter ad alterum:

- tus, Sanc- - - tus, Sanc- -
Sanc- - - - tus, Sanc- - - - tus,

- tus Do- minus De- us Sa- - - - - - - -
Sanc- - - tus Do- minus De- us Sa- -

Monatsh. f. Musikgesch. 33. Artikel Calvisius.

– – – – – – va-oth, Do-minus De-us Sa-

– – – – – – – – – ba-oth, Do-minus De- –

– – – – – – – – – – – – ba-oth, ple-na

us Sa- – – – – – – – – – – – – ba-oth, ple-

est, ple- na est, ple- na est om- nis ter-ra

- na est, ple- na est, ple- na est om- nis

glo- – – – ri-a — e- jus, glo- ri- a

ter- ra glo- – – – ri-a, glo- –

e – – – – – – – – jus, glo-ri-a

– – ri-a — e-jus, glo- – ria e- jus,

e- jus, glo- – – ri-a e- –

glo- – – – ri-a, glo- – ri-a e- – –

jus, glo- ri-a e- – – – – – jus.

jus, glo- ria e- – – – – – jus.

Sethus Calvisius, Tricinia (1603) N: 11: ex Psalmo 22.

Mutationes dexterae in excelsis.

Wenn ich betrübt und traurig bin, wenn ich betrübt und traurig bin, meins Herzen Pein, meins Herzen Pein

wenn meiner Seel ist angst und weh, wenn meiner Seel ist angst und weh, für ihm ich steh, für ihm ich steh.

hin zu meinem Gott ——— ich — wende, zu
sich und klag ihm mein ——— E= = lende, und

hin zu mei= nem Gott ich wen= de, zu
sich und klag ihm mein E= len- de, und

Her- zen hin zu mei- nem Gott ich wen- de,
ihn ich sich und klag ihm mein E- len- de,

mei- nem Gott ich wen- = de. Die Nacht ich wach
klag ihm mein E= len = = de.

mei- nem Gott ich wen = = de. Die Nacht ich wach
klag ihm mein E- len = = de.

zu mei- nem Gott ich wen- de. Die Nacht ich wach
und klag ihm mein E- len- de.

— für unge- mach, die — Nacht ich wach für un- gemach, ich

— für un- gemach die Nacht ich wach für un- ge- mach, ich

— für un- = gemach, für un= ge- mach, ich

—— red- kaum mehr, ich red kaum mehr, ich red ——

red Kaum mehr, ich red —— kaum mehr, ich red ——

red kaum mehr, ich red ———— kaum

kaum mehr für Ohr = = macht schwer, meins jammers ist kein en = = de, meins jammers ist kein en = = = de.

kaum mehr für Ohr = = = macht schwer, meins jam = mers ist kein en = de, meins jammers ist kein en = de.

mehr für Ohr = macht schwer, meins jam = mers ist kein en = de, meins jam = mers ist kein en = de.
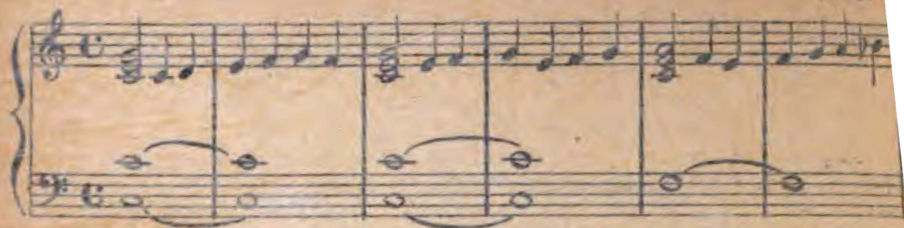
2.) Ich denk in solchem Hertzeleid
der alten zeit, wie gewesen ist vor Jahren,
Erinner mich auch offt und viel
meins Saitenspiels, darbey ich frölich ware,
Itzt ich mich klag, biß nacht bey tag
mit gedanken schwer je länger je mehr,
mein Geist wolts gern erfahren.
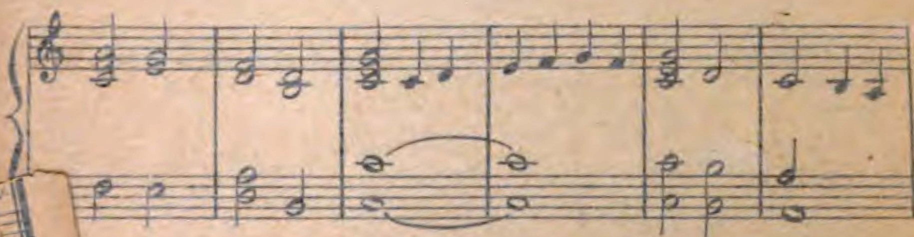
3.) Wird denn der Herr nun ewiglich
verstossen mich und kein gnad mir beweisen,
Ist denn sein Güt gar abgewend
und hat ein end, was er zuvor verheissen,
hat er denn heut barmhertzigkeit
an mir vergessen, sein Hertz verschlossen,
weil mich sein Zorn abweisen.

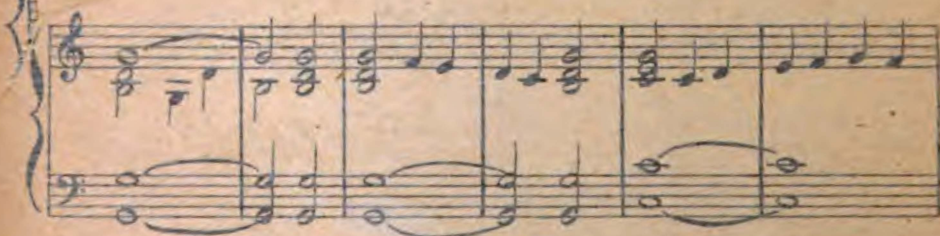
4.) doch als ich ihm recht dachte nach
mein Hertze sprach: Ich muß diß alles leiden,
des Allerhöchsten rechte Hand
alls ändern kan und kehren bald zur Freude.
drumb Herr zu dir ist mein begier,
ich laß nicht ab, biß ich dich hab,
bey dir mein Seel sol bleiben.

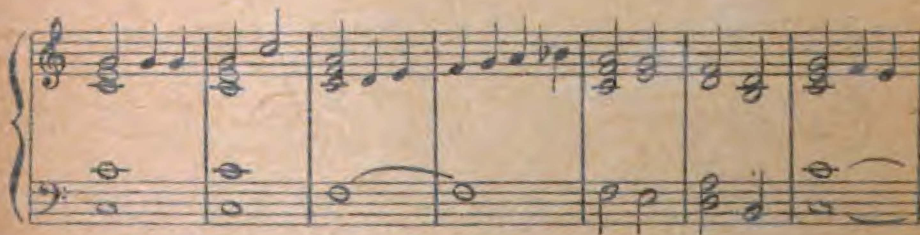
Minuita.

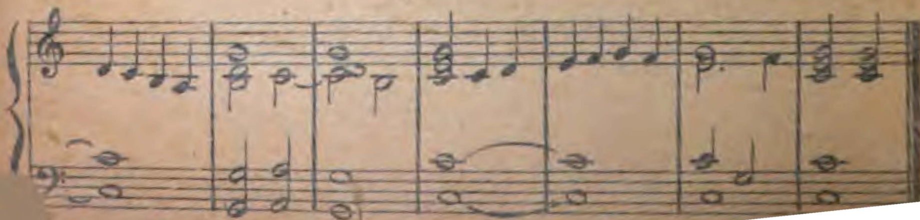
W. T.











minuita. del gropo.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg. 1901.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Calvisiana.

(Kurt Benndorf.)

Der Kantor Nicolaus Gengenbach bemerkt in seiner „Musica nova“ (1626) bei Gelegenheit der Beschreibung der Unterrichtsmethode im Schulgesange: „Wenn der Knabe leichte Stückgen und Exercitia gelernt hat, muſs er auch zu schwerern Fugen, Biciniis und Motetten gestellet werden, darzu gar nützlich zu gebrauchen des Orlandi, *Calvisii* und anderer biſsanhero newe auſsgegangene Bicinia ...“ Die hier wie auch im Leichensermon für Calvisius besonders hervorgehobenen Bicinia scheinen heute nur noch in einem Exemplare der 2. Auflage vorhanden zu sein, das sich, wie ich durch den Herausgeber der Monatshefte erfuhr, in Kopenhagen befindet. Der Titel lautet: Biciniorum Libri duo: Quorum prior septuaginta numero continet ad Sententias Evangeliorum anniversariorum a Setho Calvisio Musico decantata. Posterior vero Nonaginta, tam cum textu quam sine textu a praestantissimis Musicis concinnata. Omnia ad usum Studiosorum sese in hac arte exercentium et oblectantium accomodata et edita. Vox superior und inferior. Leipzig 1612. Die Vorrede sagt, dass die Sammlung in ihrer ersten Auflage (1602) nur Kompositionen des Verfassers enthalten habe, jetzt aber erweitert worden sei; ferner, dass sie vornehmlich dem Schulunterricht dienen solle. Der erste Teil umfasst 71 auf die christlichen Sonn- und

Feiertage des Jahres bezüglichen Gesänge von *Calvisius*, darunter nur 2 mit deutschem Text. 28 sind dorisch, 5 phrygisch, 9 mixolydisch, 5 aeolisch, 24 jonisch. Das tempus imperfectum überwiegt bei weitem. Im zweiten Teile (91 Nummern) geht *Orlandus Lassus* mit 21 Bicinia cum textu und 12 sine textu voran. Die übrigen stammen von *V. Ruffus*, *M. Schram*, *R. di Lasso*, *L. Lechner*, *Fr. Palumbus*, *B. Klingenstein*, *J. de Antiquis*, *Tarquinius Papa*, *Caspar Förster*, *Fabr. Facciola*, *Corn. Verdonch*, *Joh. Maria Tasso*, *Sim. de Baldis*, *Dom. Mansar*, *B. Lupacinus*, *Hor. de Martino*, *Pomponius Nenna*, *St. Felis*, *A. Pevernage*, *Hasler*, *Handl*, *A. Brumel*, *Josquin*, *Blasius Ammon;* 2 sind mit Incerti autoris bezeichnet, 2 andere (Nr. 45 und 91) hat wahrscheinlich *Calvisius* selbst hinzugefügt. Auch hier ist das Verhältnis der Oktavengattungen nicht uninteressant: 36 sind dorisch, 23 jonisch, 17 mixolydisch, 7 phrygisch, 6 aeolisch, 1 lydisch. Die bevorzugten Texte lauten: Benedictus qui venit in nomine Domini und Crucifixus etiam pro nobis. Die musikalisch wertvollsten Stücke dieses Teils rühren von *Lassus*, *Hassler*, *Handl*, *Ammon*, *Schram* und *Klingenstein* her. Ich begnüge mich, unten ein Duett von Calvisius mitzuteilen (I, Nr. 60), wobei ich dem Wunsche Ausdruck gebe, dass einmal eine Mustersammlung von Bicinien der Vokalperiode in einer der modernen Praxis entsprechenden Ausgabe veranstaltet werde, zum Nutzen unserer Schul- und Kirchenchöre und zur Bereicherung unserer vokalen Hausmusik.

In einem Appendix seiner Sammlung stellt *Calvisius* eine Reihe von Singregeln zusammen, die als eine Erweiterung der bereits in seiner Elementarlehre von 1594 gegebenen „Canones de canendi ratione“ betrachtet werden können und als wertvolle Ergänzung zu den Singregeln *Hermann Finck's* (1556), *Snegassius'* (1591), *Friderici's* (1618) u. a. hier wieder abgedruckt seien.

Ich benutze die Gelegenheit, auch aus der im Jahre 1603 erschienenen Sammlung „Tricinia“, deren Texte zum gröfsern Teile versifizierte Psalmen sind, eine Probe zu geben (Nr. 11). Mit diesen Proben erfährt das eine Ergänzung, was an Choralsätzen und Motetten des *Calvisius* in Sammelwerken neugedruckt worden ist. Ein anderes, umfangreicheres Stück, die 12stimmige Komposition des 150. Psalms, die ich nach den in Königsberg und Breslau (Privatbibliothek des Herrn E. Bohn) befindlichen Stimmen in Partitur gebracht habe, wird später in die von G. Schreck redigierte Sammlung ausgewählter Gesänge des Thomanerchors, die bereits den herrlichen Schwanen-

gesang des Calvisius enthält („Unser Leben währet siebzig Jahre"), aufgenommen werden.*)

Canones de canendi ratione, in cantilenis plurium vocum modulatis sive id fiat plena voce in publico sive submissa in privato, maxime necessarii.

1. Tria sunt quae in modulationibus praecipue spectari debent: Sonus videlicet sive Vox, Tempus sive tactus et Textus. Pariter haec tria progrediuntur et simul sese in aures insinuant.
2. Vox cuique naturalis est in gutture, non labiis vel buccis efformanda: sed tamen eadem crebra exercitatione et excitata intensione adjuvanda, ut et continuationes longiusculas spiritus et vehementiam contentionis in conservando soni aequabili tenore suscipere et sustinere possit, ne in acutum nimia intensione insurgendo vel ex pigritia in profundum subsidendo, Harmonia deformetur.
3. In modulatione non clamandum. Illos enim qui mutato colore, facie nigricante, spiritu deficiente, capite resupino et ore hiante, barbarica vociferatione beant, eo quo pertinent remittimus.
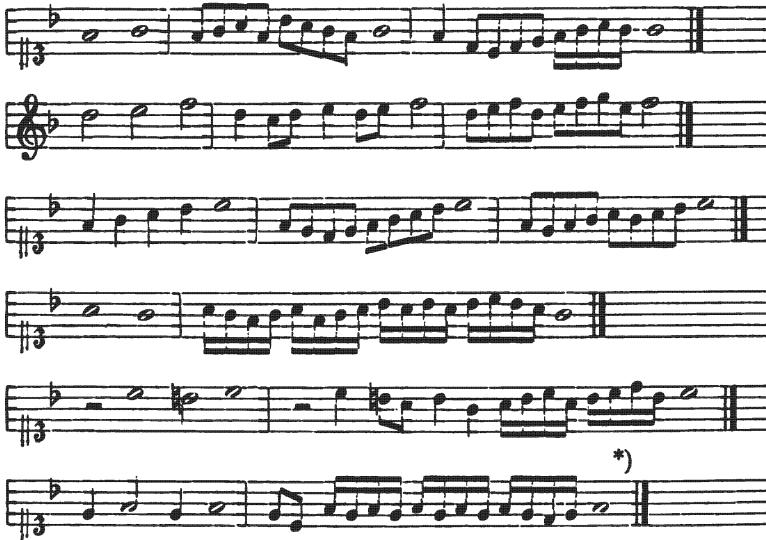
---

*) Inhalt des Werkes:

Nr.	*Psalm*	*Textanfang*
1	8	Mit danck wir sollen loben.
2	23	Der Herr ist mein getrewer Hirt.
3	46	Ein feste Burgk ist unser Gott.
4	150	Musikenklang, lieblicher gsang.
5	7	Herr Gott du richtest recht die Leut.
6	27	Herr Gott zeig mir den rechten Weg.
7	33	Des Herren Wort wahrhafftig ist.
8	34	Ich wil bey meinem Leben rühmen den Herren mein.
9	37	Erzürn dich nicht so sehre, fromb Hertz trag keinen Neid.
10	62	Ach lieben Leut hofft ja auff Gott.
11	77	Wenn ich betrübt und trawrig bin.
12	104, 65	Herr wie gross sind deine Werck.
13	112	Der ist fürwar ein selig Mann, wer Gott von hertzen fürchtet.
14	139	Herr du erforschst mein Sinne.
15	145	Es warten Herr auff dich mit fleiss.
16	147	Zu lob und ehr mit freuden singt.
17	—	Lasset die Kindlein kommen.
18	—	Gnad mir verley o trewer Gott.
19	—	Ob mich gleich itzt der Unfall reit.
20	—	Ich dicht und tracht manch liebe Nacht.
21	—	Pfuy dich an, du schnöde Welt.
22	—	Viel schöner Künst und Gaben schenckt Gott uns Menschenkind.

4. Vox aliae aliam non obtundat, sed sint omnes in aequabili intensione, ideo canentes, quantum fieri potest, in circulo consistant, ut ad alias voces facilius attendere possint.
5. Eadem vocis intensione aut remissione notulae canendae, non alia submissa, alia contenta voce pronuncianda, nisi sententia aliqua aut Fuga elegantior et saepius repetita, ut auditoribus innotescere possit, maiorem vel minorem aliquanto requirat sonum.
6. Quaelibet vox, quo magis ascendit et intenditur, eo submissiore sono pronuncianda et quanto descendit, tanto pleniore, ut gravis sonus qui est obtusior et tardior, acuto exequari et aequabili proportione simul in aures influere possit.
7. Sonus, qui in aliqua notula continuari debet aequabiliter producatur nec ad singulos tactus vel partes tactus, si videlicet valor notularum punctulo addito auctus fuerit, resumto spiritu, novo flatu et conatu exasperetur.
8. Ad acutiores sonos non tantum voce ascendendum, sed etiam in iis secundum notularum praescriptionem, sono continuato, commorandum nec remisso conatu subinde desistendum.
9. Semiminimae vel Fusae, quae gradatim ascendunt vel descendunt, gutture non labiis formandae sunt et sono ita conjungendae, ne gradus magnopere exaudiantur.
10. *Coloraturae* (utendum est hoc vocabulo non quidem satis Latino sed in Musicis usitato), quae cantum exornare debent, nec fiant hinnitu nec gemitu nec ululatu, sed convenientibus Musicae sonis, et hac lege, quae quidem pueris sit dicta, ut prima et ultima coloraturae notula cum ea, quae coloratur, sit unisona, ne vitiosi progressus perfectarum consonantiarum Harmoniae inserantur. Variae autem coloraturarum formae excogitari possunt, non tantum motu sed etiam notulis inter se discrepantes. Nam ut de notulis tantum dicam, aliqui coloraturas in solis Fusis efformant, aliqui in solis Semifusis. Quidam media quadam via incedentes, cum Fusas tardiores, Semifusas vero velociores quam par est existiment, novas excogitant notulas, quarum duodecim tactum complent. Sed nos omissis iis tantum faciliores et ad captum puerorum aptiores quasdam formulas non in unica tantum clave sed in omnibus praescribemus. Etsi enim non difficile erit huius rei studioso, ex unica coloratura, quae uni alicui clavi convenit, reliquas etiam, quae ad alias claves congruunt, efformare et sibi praescribere: tamen ne quid hic desiderari possit, omnes eas

formas ad omnes claves seorsim exprimemus. Exempli gratia detur aliqua pars cantilenae, quae coloraturis exornari debet, id fiat hoc modo:



11. Coloraturarum exiguus usus est in illa voce, quae reliquis fundamentum substruit. Hac enim voce ex legitima sua sede mota et vagabunda discurrente, cum reliquae non habeant, cui inniti possint, concentus penitus fere evanescit.

12. Qui unam vocem canunt, simul et concorditer incipiant desinantque: nequaquam tamen simul et concorditer respirent.

13. Vox ad affectus accommodanda. Exempli gratia Lamentationes flebili, increpationes aspera voce exprimenda sunt, et sic de aliis.

14. Aliter canendum in templis, aliter in privatis aedibus. Illic plena voce, hic discretione quadam submisse et suaviter.

15. In privata Musica, ubi plerasque voces singuli canunt, ad alias bini non adhibeantur.

16. Initium cantilenae decantandae sumitur ex eius clave finali in infima voce expressa. Inde enim Cantor sonum desumtum voci praeeunti applicat et reliquas incipientes, si in fugis progrediantur, adiuvat: aliis concentoribus interim tacentibus deque suo exordio sollicitis ac cogitantibus. Si vero plerique simul incipiant,

*) Ausgewählte Beispiele.

tum Cantor infimam inchoat, reliquis simul in sua voce coincidentibus. Quae omnia, ut convenienter fiant, assidue et quotidie concentores in inchoandis et decantandis cantilenis exerceantur.

17. In fine cantilenae omnes concorditer consonantiam finalem continuent et tandem ad nutum sive signum a Cantore datum simul quiescant. Praeterquam in infima voce, ubi sonus ad tactus binos vel circiter reliquis silentibus est producendus.
18. Tactus ratione harmoniae et textus interdum acceleratur, interdum producitur; ad illum igitur diligentissime attendendum.
19. Tactus observatur et visu et auditu. Visu, quando motus a Cantore ad demonstrandum tactum factus cognoscitur, qui motus tamen caute quantum fieri potest, monstrandus est nec omnium auditorum oculis exponendus. Auditu vero, non quod tactus perpetuo sonoris pulsuum ictibus praemonstrari debeat, id enim vitiosissimum esset, sed quando ad alias voces accinentes attenditur.
20. Textus in modulatione ita exprimendus, quemadmodum consueto sermone solemus, non vocales pro vocalibus substituendae aut peregrinis ac barbaris sonis, sive fiant balatu sive beatu, deformandae. Ideo, cum in figurali cantu textus varie discerpatur fugis et clausulis, eo magis enitendum, ut recte notulis applicetur, distincte pronuncietur et quantum fieri potest explicite et clare proponatur.

In deutscher Übersetzung.

1. Dreierlei ist es, worauf man beim Gesange sein Hauptaugenmerk richten muss: Ton, Takt und Text. Diese drei gehen immer Hand in Hand und werden vom Ohre gleichzeitig aufgefasst.
2. Der natürliche Ton bildet sich in der Kehle und nicht zwischen den Lippen oder Backen. Aber nur durch fortgesetzte eifrige Übung wird die Stimme fähig, den Atem gleichmäfsig ausströmen zu lassen und die Töne in ihrer Höhe und Dauer festzuhalten, was nötig ist, um die Reinheit der Harmonie nicht durch zu hoch- oder zu tief-Singen zu trüben.
3. Nicht schreien, sondern singen! Wer beim Gesange abwechselnd blafs und rot wird, den Kopf zurückbiegt, den Mund aufreifst, den Atem ausgehen lässt und so ein barbarisches Geschrei hervorbringt, der soll alles andere thun als singen.
4. Eine Stimme darf die andere nicht übertönen, vielmehr müssen alle in abgewogenem Stärkeverhältnis zu einander stehen, weshalb

die Sänger sich möglichst im Kreise aufstellen sollten, damit sich eine Stimme leichter nach der andern richten kann.

5. Man muss die Noten in demselben Stärkegrad fortsingen, nicht die einen stärker, die andern schwächer, außer wenn einmal ein Textabschnitt oder ein öfters wiederkehrendes Fugenthema den größeren oder geringeren Stärkegrad der Töne im Interesse des Verständnisses der Zuhörer erfordert.
6. Je mehr eine Stimme in die Höhe steigt, um so geringer muss ihr Stärkegrad werden, und umgekehrt wenn sie abwärts geht, damit der stumpfere und nachhaltigere tiefe Ton mit dem hohen einen richtigen Ausgleich finde und beide in ihrem Zusammenfluss das Ohr des Hörers angenehm berühren.
7. Wenn die Stimme auf einer Note länger aushalten soll, so muss es mit gleichmäßigem Ausströmen des Tons geschehen, und nicht so, dass während seiner Dauer von neuem Atem geholt wird.
8. In höheren Tonlagen darf die Stimme die Töne nicht zu kurz kommen lassen, sondern muss sich bemühen, dieselben so lange auszuhalten wie der Notenwert es vorschreibt.
9. Töne, die in Vierteln oder Achteln stufenweis auf- und absteigen, sind mit der Kehle, nicht mit den Lippen zu bilden und so glatt zu verbinden, dass man die einzelnen Schritte nicht sehr merkt.
10. *Coloraturen* — ein Wort das zwar nicht gut Latein, aber unter Musikern sehr gebräuchlich ist — sollen den Gesang schmücken, dürfen also nicht wie Gewieher, Geseufz oder Geheul klingen. Besonders den Knaben sei es gesagt, dass die erste und letzte Note der Coloratur mit der colorierten Note zusammenfallen muss, damit im Zusammenklang keine fehlerhaften Tonschritte entstehen. Die Art und Weise der Verzierung kann sehr verschieden sein, sowohl dem Rhythmus wie der Notengattung nach. Was die letztere betrifft, so bilden einige die Coloratur nur mit Achteln, andere nur mit Sechzehnteln; wieder andere, denen Achtel zu langsam und Sechzehntel zu schnell sind, gehen einen Mittelweg und sinnen sich einen 12 Noten umfassenden Takt aus. Aber ich will hier nur die leichteren und für Knaben fasslicheren Formen der Verzierung und zwar von allen Tönen des Liniensystems aus angeben. Denn wenn es auch für Geübte nicht schwer ist, nach einer Coloratur die übrigen zu bilden, so will ich sie doch der Vollständigkeit halber alle hersetzen. Beispielsweise sei folgender Intervallschritt angenommen, der coloriert werden soll (vgl. oben).

11. In Stimmen, die für andere das Fundament bilden, dürfen Coloraturen nur mafsvoll angewendet werden. Denn wenn diese Stimmen ihrer Aufgabe, die andern zu stützen, untreu werden, verliert der Gesangskörper den Halt.
12. Alle Sänger derselben Stimme müssen ihre Melodie zu gleicher Zeit beginnen und schliefsen, ohne jedoch an den gleichen Stellen Atem zu holen.
13. Die Stimme muss sich dem Affekt anpassen und z. B. Trauer durch weiche, Anklagen durch energische Tongebung ausdrücken.
14. In der Kirche ist anders zu singen als zu Hause. Hier diskret und sanft, dort volltönend.
15. Beim häuslichen Musicieren, wo die Stimmen meist durch eine Person vertreten sind, dürfen nicht einzelne Stimmen von Zweien gesungen werden.
16. Der Anfang einer Cantilene richtet sich nach ihrem in der tiefsten Stimme liegenden Schlusston. Von hier aus giebt der Kantor der Stimme, die den Vortritt hat, den Ton an und reguliert, falls das Stück fugiert ist, die Einsätze der später folgenden Stimmen, die während ihrer Pausezeit an den richtigen Einsatz zu denken haben. Wenn aber die Stimmen zugleich beginnen, so giebt der Kantor die tiefste an, während die übrigen zusammen mit ihrem Tone einfallen. Und das alles ist täglich und eifrig zu üben.
17. Am Schlusse eines Satzes müssen alle die Final-Konsonanz gleichmäfsig aushalten und gleichzeitig abbrechen, sobald der Kantor den Wink oder das Zeichen giebt. Nur der Bass hat seinen Ton etwa zwei Takte länger zu singen.
18. Der Zusammenhang des musikalischen Satzes und der Sinn des Textes verlangen öfters eine Verschnellerung oder Verlangsamung des Tempo: daher muss man gehörig achtgeben.
19. Mit Augen und Ohren auf den Takt merken! Mit den Augen, sofern man den Bewegungen des Kantors folgt, die übrigens für den Zuhörer möglichst unauffällig sein müssen; mit den Ohren — nicht etwa sofern der Takt tönend markiert werden soll, sondern dadurch, dass man die Übereinstimmung mit den mitsingenden Stimmen aufrecht erhält.
20. Die Worte sind beim Singen so wie in der gewöhnlichen Rede auszusprechen: also nicht die Vokale vertauschen oder durch eine blökende oder bellende Aussprache entstellen! Da nun im
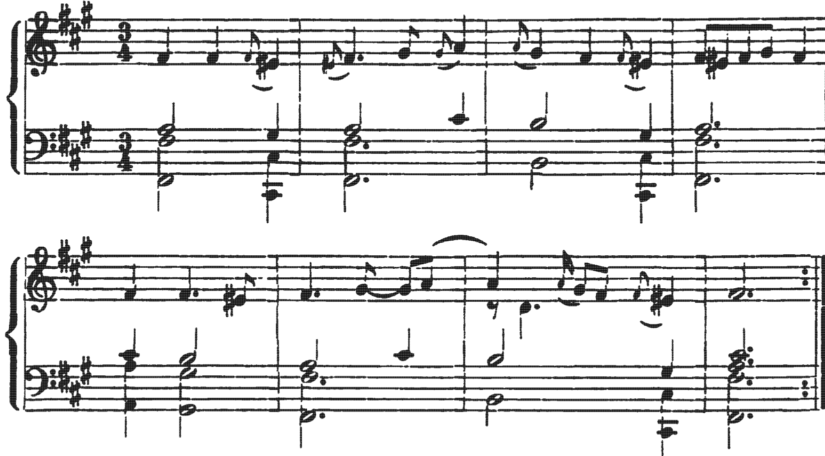
Figuralgesang der Text verschiedentlich durch Imitationen und Kadenzen zerrissen wird, muss man sich um so mehr bemühen, ihn verständlich und fehlerfrei, noten- und sinngemäfs vorzutragen.

(Hierzu 2 Tonsätze.)

Die Minuita — kein Menuett!

(Wilhelm Tappert.)

In Lully's „Divertimenti“ zu Molière's „*Le mariage forcé*“ (1664) hat Dr. Grandaur das erste Menuett entdeckt. Den Versuch im Februar-Heft der Monatshefte für Musikgeschichte, ein Menuett aus dem Jahre 1562 nachzuweisen, muss ich als völlig missglückt bezeichnen. Das älteste Menuett *nach* Lully steht in Jacques de Gallot's „*Pièces de Luth*“, die um 1670 gedruckt wurden. Nur zwei Exemplare sind mir bekannt: das eine besafs 1889 Ludwig Rosenthal in München, das andere befindet sich in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz zu Raudnitz (Böhmen). Sechszehn Stücke bilden den Inhalt dieses seltenen Tabulaturdruckes, darunter *ein* Menuett, betitelt: „*Menüet la Cigale*“. (Cigale bedeutet Sing-Cicade, Baumgrille.) Ich begnüge mich mit der Wiedergabe des ersten Teils.



In den Lautenbüchern der späteren Zeit trifft man das Menuett als beliebteste Tanzform sehr häufig. Die handschriftliche Sammlung des Grüssauer Cisterzienser-Mönches Hermann *Kniebandl* (1737 war er Prior in Warmbrunn) enthält 280 Lautenstücke, darunter 90 Me-

nuette! Das Manuscript, signiert K 44, benützte ich wiederholt in der freistandesherrlichen Bibliothek zu Warmbrunn (Schlesien). Es dürfte um 1700 geschrieben sein.

Das Fugger'sche Lautenbuch von 1562, in welchem — 100 Jahre *vor* Lully — ein Menuett stehen soll, ist mir nicht fremd. Ich habe es — mit zwei andern aus dem Besitz der Fugger'schen Familie stammenden — 1889 in der Wiener Hof-Bibliothek kennen gelernt und für meine Zwecke (Tabulatur-Studien) excerpiert. Es ist ein Band in quer-Quart mit Schweinslederdeckel, auf welchem in Schwarzdruck die Initialen **O S F** stehen, d. h. Octavianus Secundus Fugger. Handschriftlich ist beigefügt: „1562. Lauttenbuch". Innen liest man auf der ersten Seite: „Das ist mein Altt Lauttenbuech alſs ich in dem Welschlandt, zu Bononia, Ao. 1562 gestudierdt hab". Blatt 5b und 6a enthalten die fabelhafte „Minuita del Gropo". Was Minuita eigentlich bedeutet, weiſs ich nicht; etwa Kleinigkeit? Dass diese Vokabel mit der Bezeichnung Menuett niemals zu identifizieren ist, lässt sich schon aus der Takt-Angabe mit Sicherheit entnehmen. Die Minuita des Gropo wurde im $^4/_4$-Takt gespielt, das Menuett bewegt sich im $^3/_4$-Takt, von Lully bis zu — Paderewski, von 1664 bis heute.

Es war mir 1889 an der Minuita wenig gelegen; ich notierte damals nur einige Takte. Die überraschende Notiz in den Monatsheften erregte jedoch meine Wissbegierde. Durch Emerich Kastner's freundliche Vermittlung erhielt ich eine Kopie des Lautenstückes (italienische Tabulatur), welche Herr Dr. Mantuani in Wien — liebenswürdig wie immer — angefertigt hatte. Hoffentlich interessiert es die Leser, das harmlose Stückchen in seiner Originalgestalt kennen zu lernen. Meine Übertragung in unsere Notenschrift füge ich bei. (Siehe das Facsimile.)

Die Minuita ist für eine 6-chörige (11-saitige) Laute arrangiert. Griffbrett, Besaitung und Stimmung des Instruments:

$\bar{g}$ 1
$\bar{d}$ 2
a 3
f 4
$\bar{c}$ 5
c
g 6
G

(NB. Vielleicht war auch der 4. Chor mit einer Oktave verbunden.)

Die italienische Lauten-Tabulatur, wesentlich verschieden von der deutschen und der französischen — erfordert Sechslinien-Systeme. Die 6 Linien entsprechen den 6 Saiten (Chören) des Instruments, jedoch in *verkehrter* Reihenfolge; die *oberste* Linie bezeichnet den *tiefsten* Chor (Basso), die *unterste* den *höchsten* (Canto, französisch Chanterelle, deutsch Sangsaite).

G ———————————— 6
c ———————————— 5
f ———————————— 4
$\bar{a}$ ———————————— 3
$\bar{d}$ ———————————— 2
$\bar{g}$ ———————————— 1

Die Bünde ergeben chromatische Tonreihen; mit 0 werden die leeren Saiten bezeichnet, 1 bedeutet für jede Saite den ersten Bund, 2 den zweiten, 3 den dritten u. s. w. Die Wertzeichen — es kommen nur zwei in der Minuita vor: ⌈ = 𝅗𝅥 und ⌈̄ = ♩ — stehen *über* den Linien. Punkte unter den Ziffern deuten an, dass die betreffenden Töne mit dem Zeigefinger (der rechten Hand) angeschlagen werden sollen.

(Mit einer Minuita.)

Auszüge der Leitartikel und kleineren Aufsätze Beethoven

betreffend, aus der „Neuen Berliner Musikzeitung" (Bock).

41. Jahrgang 1887.

Wolf, Über Beethoven's Missa solemnis (Leitartikel) No. 40 d. 6. Okt. S. 314, No. 41 d. 13. Okt. S. 323, No. 42 d. 20. Okt. S. 333. Nr. 43 d. 27. Okt. S. 343, Nr. 44 d. 3. Nov. S. 353, No. 45 d. 10. Nov. S. 364.

Die Beethoven-Sammlung in Heiligenstadt (Nachrichten) Nr. 3 d. 20. Jan. S. 23.

42. Jahrgang 1888.

Wolf, Über Beethoven's Waldmädchen Variationen (Leitartikel) No. 41 d. 11. Okt. S. 359, No. 42 d. 18. Okt. S. 369, No. 43 d. 25. Okt. S. 379.

Druckfehler in Beethoven's Sonaten (Leitartikel) No. 19 d. 10. Mai S. 177.

Die Beisetzung Beethoven's (Leitartikel) No. 29 d. 19. Juli S. 260.

Die Exhumierung Beethoven's (Notiz) No. 24 d. 14. Juni S. 224.
Frimmel, Neue Beethoveniana (Kritik) No. 30 d. 26. Juli S. 270.

43. Jahrgang 1889.

Ankauf des Geburtshauses Beethoven's (kleinerer Aufsatz) No. 13 d. 28. März S. 114.
Ausdeutung von Beethoven's Adur Symphonie? (kleinerer Aufsatz) No. 28 d. 11. Juli S. 234, No. 30 d. 25. Juli S. 250.
Frimmel, Neue Beethoveniana (klein. Aufsatz) No. 50 d. 12. Dez. S. 415.
Beethoven-Sammlung (Notiz) No. 18 d. 2. Mai S. 152.

44. Jahrgang 1890.

Kohut, Grillparzer und Beethoven (Leitartikel) No. 37 d. 11. Sept. S. 325, No. 38 d. 18. Sept. S. 334, No. 39 d. 25. Sept. S. 342.
Kleffel, Das Beethoven-Fest in Bonn No. 22 d. 29. Mai S. 197, No. 23 d. 5. Juni S. 207.

45. Jahrgang 1891.

Rust, Über Salvatore Viganos Originalscenarium zu Beethoven's Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“ (Leitartikel) No. 14 d. 2. April S. 124, No. 15 d. 9. April S. 133, No. 16 d. 16. April S. 143, No. 17 d. 23. April S. 152.
Kalischer, Beethoven's unsterbliche Geliebte (Kritisches) No. 45 d. 5. Nov. S. 399.
Kohut, Merkwürdiges aus meiner musikalischen Autographen-Mappe (Kritisches) Nr. 23 d. 4. Juni S. 214.

46. Jahrgang 1892.

Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Beethoven und Rossini (Leitartikel) No. 3 d. 14. Jan. S. 16, No. 4 d. 21. Jan. S. 29, No. 5 d. 28. Jan. S. 42, No. 6 d. 4. Feb. S. 53, No. 7 d. 11. Feb. S. 64.
Beethoven's Kreutzer Sonate (Leitartikel) Nr. 14/15 d. 31. März S. 175.
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, A. v. Humboldt über den Beethoven-Nachlass (Leitartikel) No. 29 d. 21. Juli S. 396, No. 30 d. 28. Juli S. 409.
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Beethoven's Frauenkreis (Leitartikel) Nr. 14/15 d. 31. März S. 170, No. 16 d. 14. April S. 192, No. 17 d. 21. April S. 206, No. 18 d. 28. April S. 222, No. 19 d. 5. Mai S. 235, No. 20 d. 12. Mai S. 244, No. 21 d. 19. Mai S. 253, No. 22 d. 26. Mai S. 266, Nr. 24/25, d. 16. Juni S. 323, No. 26 d. 20. Juni S. 340, No. 27 d. 30. Juni S. 350, No. 39 d. 1. Okt. S. 509, No. 40 d. 6. Okt. S. 525, No. 41 d. 13. Okt. S. 534, *No. 42 fehlt*, No. 43 d. 27. Okt. S. 560, No. 44 d. 3. Nov. S. 573, No. 45 d. 10. Nov. S. 588, No. 46 d. 17. Nov. S. 604, No. 48 d. 1. Dez. S. 633, No. 49 d. 8. Dez. S. 647, No. 51 d. 22. Dez. S. 677, No. 52 d. 29. Dez. S. 691.

47. Jahrgang 1893.

Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Beethoven's Frauenkreis (Leitartikel Fortsetzung) No. 35 d. 31. Aug. S. 418, No. 36 d. 7. Sept. S. 430, No. 37 d. 14. Sept. S. 440, No. 38 d. 21. Sept. S. 452, No. 39 d. 28. Sept. S. 466, No. 41 d. 12. Okt. S. 490, Nr. 43 d. 26. Okt. S. 516, No. 48 d. 30. Nov. S. 571, Nr. 49 d. 7. Dez. S. 588, No. 50 d. 14. Dez. S. 598, No. 51 d. 21. Dez. S. 611.

Wolff, Die Beethoven-Feier in Bonn (Leitartikel) No. 20 d. 18. Mai S. 254, No. 21 d. 25. Mai S. 267.

48. Jahrgang 1894.

Beethoven - Originale oder Fälschungen aus der deutschen Zeitung Wien (kleiner Aufsatz) No. 2 d. 11. Jan. S. 16, No. 3 d. 18. Jan. S. 29.

Ein Beethoven-Brief an Bettina von Arnim (kleinerer Aufsatz) No. 46 d. 15. Nov. S. 499 mit dem Datum Teplitz August 1812.

Anfang des Briefes

Liebe gute Bettine!

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen, und Geheimräte etc. und Titel und Ordensbänder umhängen, aber grofse Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeifs hervorragen — u. s. w."

In Selmar Bagge's Deutsche Musik-Zeitung, Wien 1862, pag. 77: Beethoven in Gneixendorf bei seinem Bruder Johann dem Gutsbesitzer. Allerlei Notizen aus mündlicher Überlieferung.

Herr Karl Lüstner teilt der Redaktion zum Artikel „Aufsätze Beethoven betreffend" mit, dass sich in der Neuen Zeitschrift für Musik, Leipzig 1861 No. 10—13 noch ein Artikel von *Serof* befindet, betitelt: Der Thematismus der Leonoren Ouverture. Eine Beethovenstudie.

Anzeigen.

Das 2. Heft des 2. Jahrganges der internationalen Musikgesellschaft enthält von *R. Buchmayer* einen sehr beachtenswerten Artikel über drei bisher *Sebastian Bach* zugeschriebene Orgelsätze, die sowohl in der Ausgabe der Bachgesellschaft, wie in der Peters'schen und anderen Ausgaben Aufnahme unter Bach's Werken gefunden haben. Der erste rührt von *Johann Christoph Bach* I. her und steht unter richtigem Namen im Ms. Nr. 5 der Stadtbibliothek in Leipzig als erster Satz einer Sammlung Orgel-

piecen, betitelt: „Praeludium (et Fuga) Ex d. ♮ signori (!) Joh. Christoph Bachius Org. Isennaci“ (Eisenach), abgedruckt unter richtigem Namen von Ritter in seiner Geschichte des Orgelspiels Nr. 103. Unter *Sebastian*'s Namen steht es in den Mss. der Kgl. Bibliothek in Berlin P. 213, 304 und 487, und im Joachimsthal'schen Gymnasium Ms. Nr. 606, die Fuge als Allegro bezeichnet, abgedruckt in Bischoff's Ausgabe bei Steingräber Bd. VII, Bach-Gesellschaft Bd. 36 Nr. 12. Das Leipziger Manuscript trägt von C. F. Becker's Hand auf dem Titelumschlage nur die Bezeichnung Nr. 5 J. Chr. Bach u. a. und so ist es im Kataloge verzeichnet und in mein Quellen-Lexikon aufgenommen. Da aber aus den beiden Vornamen J. Chr. nicht zu ersehen war welcher Bach das ist, so nahm ich ihn auf gut Glück unter *Johann Christian* II. auf mit der Bemerkung „fraglich welcher J. Chr.“ (Siehe Bd. 1, S. 267, 1. Spalte, Absatz 16) und diese kleine Notiz führte den Verfasser obigen Artikels auf die richtige Fährte, der nun unter den Vorlagen die genauesten Vergleiche macht und mit Notenbeispielen belegt. — Der zweite Orgelsatz betrifft eine *Passacaglia in Dmoll*, die bisher unter Sebastian Bach's Namen lief und von *Christian Friedrich Witt* ist, ein Vorfahre Bach's, 1715 gestorben. Hier war ein Manuscript der Landesbibliothek in Kassel der Wegweiser (fol. 37 hochfol., betitelt Passegalie. C. F. Witt). Gedruckt als Werk Sebastian Bach's wurde sie in der Peters'schen Ausgabe, Supplement-Band der Klavierwerke Nr. VI, S. 40 und in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. 42 Nr. 15. Mit Beweisen aller Art und zahlreichen Notenbeispielen, besonders als Vergleich mit einer *Lully*'schen Passacaille aus seiner Oper Acis et Galatée 1686 mit der von Witt, geht der Herr Verfasser zur dritten Komposition über, einer *Toccata* in *Adur* von *Henry Purcell*, die bisher unter den Werken *Sebastian Bach*'s figurierte und in englischen Ausgaben als Komposition unter Purcell's Namen veröffentlicht wurde, ohne dass beide Teile eine Ahnung von dem Doppelgänger hatten. Die Purcell'sche Toccata befindet sich im british Museum in zwei Handschriften: Add. Ms. 34695 und Ms. 31446 die beide neben obiger Toccata noch andere Kompositionen desselben Autors enthalten. Herausgegeben wurde sie unter Purcell's Namen im Jahre 1879 von *E. Pauer* in seiner Harpsichord Music by English Composers (London by Augener), dann im Jahre 1895 im 6. Bd. S. 42 der Ausgabe der Purcell-Society. Als Bach'sches Werk erschien sie 1894 in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. 42 nach einer sehr ungenauen Vorlage die einst W. Rust besafs und dann in den Besitz eines Herrn Fr. Knuth überging. Der Verfasser weist nun an zahlreichen Notenbeispielen nach in wiefern manches in der deutschen Kopie besser als in den englischen Vorlagen ist und fordert die Herausgeber auf, danach eine Neuausgabe der Purcell'schen Toccata herzustellen. Am Schlusse des Artikels macht der Verfasser in einer Anmerkung noch darauf aufmerksam, dass ein Rondeau in Bdur, welches sich 1725 im zweiten Notenbuche der Anna Magdalena Bach befindet (abgedruckt im 43. Jahrg. Nr. VI in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft und bei Peters, Supplement-Band der Klavierwerke S. 12) von *François Couperin* ist. Es steht in der Original-Ausgabe von 1717, zweites

Buch der Klavierwerke, unter dem Titel „Les Bergeries“ und wurde einst von *L. Marchand* als seine Komposition in Anspruch genommen.

Wilhelm Tappert: Sebastian Bachs Compositionen für die Laute. Sonderdruck aus den „Redenden Künsten“, VI. Jhg. Heft 36—40.

Man wusste wohl bisher, dass Bach auch Lautenpiecen geschrieben hatte (einige bezweifelten es auch) doch niemand kannte sie. Herr Tappert führt nun 7 Stücke für Laute an, nebst thematischem Verzeichnis. 1. Partita al Liuto, Cmoll. 2. Fuga in Gmoll. 3. Pièces pour le lut, Gmoll. 4. Preludio con Fuga, Esdur. 5. Suite, Emoll, besteht aus 7 Sätzen. 6. Präludium in Cmoll. 7. Suite in Edur, besteht ebenfalls aus 7 Sätzen. Einzelnes ist in der Bach-Ausgabe als Klavierpiece erschienen. Eine Giga aus der Cmoll Suite scil. Partita giebt der Herr Verfasser in der Lautentabulatur und in Übersetzung. Es regnet bei der Besprechung und Auffindung der Piecen nach allen Seiten derbe Hiebe, besonders auf die Herausgeber der Bach-Ausgabe und das mit Recht. Statt sich an einen Historiker zu wenden, der sich mit Lautenpiecen zeitlebens beschäftigt hat, tappen sie im Finstern herum, sprechen scheinbar sehr weise und wissen schliesslich nichts. Herrn Tappert gebührt das Verdienst hier Klarheit geschaffen zu haben.

Mitteilungen.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel VI, 4. Stuk, Amsterdam 1900, Fr. Muller & Co. 8°. Der wertvollste Beitrag besteht in einem Artikel von Joh. Wolff: Der niederländische Einfluss in der mehrstimmigen gemessenen Musik bis zum Jahre 1480, eine bibliographische Studie, auf die wir später noch eingehender zurückkommen. Außerdem enthält die Lieferung: Aanteekeningen omtrent Muzikanten en Muziek, uit XIV. eeuwsche Noordnederlandsche Bronnen von J. A. Sillem. Ein Vortrag über Sweelinck von Dr. M. Seiffert. Von demselben über Sweelinck's Schüler. De Musyck-Boecken in het bezit van Const. Huygens door Dr. S. G. de Vries. Den Schluss bildet ein Verzeichnis von allerlei Werken u. a. aus dem 17. Jahrhundert ohne Wert. Die Redaktion hat sich nun doch entschlossen ein Register der *3 Bände* Bouwsteene zu veröffentlichen und legt dem vorliegenden Hefte den 1. Bogen bei, der von A—H reicht.

* Der *Bohn*'sche Gesangverein in Breslau gab sein 83. und 84. historisches Konzert, dessen Inhalt in Gesängen bestanden 1. die das Spinnrad betreffen: Couperin, Kirnberger, Peter Schulz, Boieldieu, Frz. Schubert, Löwe, Flotow, Rob. Schumann, Isidor Lotto, Rich. Wagner, Jos. Haydn u. a. Das zweite Konzert enthielt italienische und deutsche Gesänge a-capella des 16. Jahrhunderts: Arcadelt, Bald. Donato, Scandello, Gabrieli, Marenzio, Fr. Soriano, Gastoldi, Arnold von Bruck, Lemlin, Senfl, Steurlein, Regnart, Hausmann und Hassler.

* Von den in Gesamtausgaben im Erscheinen begriffenen Musikwerken, die durch Breitkopf & Haertel in Leipzig zu beziehen sind, werden zur Zeit angezeigt: *Grétry,* 26. Liefg., die Oper Le Comte d'Albert. *Henry Purcell,* Bd. 9, Dioclesian. *J. Ph. Rameau,* Bd. 6, die Oper Hippolyte et Aricie.

* *M. Edelmann,* Antiquariat in Nürnberg, Katalog Nr. 4, enthält eine reichhaltige Musiksammlung neuer und älterer Drucke, literarische und praktische Werke, letztere auch in Manuscripten von Komponisten des 18. Jahrhunderts, wie von Tag, Telemann, Vogler u. a.

* *Th. Kampffmeyer,* Antiquariat in Berlin SW. Friedrichstr. 20, Katalog Nr. 400, enthält Seite 45—52 ein Verzeichnis neuer Musikwerke, literarisch und praktisch zu billigen Preisen.

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig, 19 Marienstr. Katalog 26. Musikwissenschaft und Musikalien zu herabgesetzten Preisen. Eine Abteilung enthält nur ältere Werke, im übrigen ist die Neuzeit stark vertreten.

* *R. Levi* in Stuttgart, Katalog 134. Enthält auch eine Abteilung Bücher über Musik (Seite 39) aus neuerer Zeit.

* Leo Liepmannssohn in Berlin SW. Bernburgerstr. 14. Katalog 147. Enthält Musik-Literatur und Musiker-Porträts, darunter viele Seltenheiten aus alter Zeit, auch einige Musikalien sind vorhanden, wie Marenzio, Gluck, Friedr. Lindner 1588 u. a.

* Hierbei 1 Musikbeilage: 1. zwei Tonsätze von Calvisius. 2. ein Facsimile. 3. eine Minuita.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg. 1901.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Joh. Seb. Bach und die Universität zu Leipzig.

(Bernh. Friedr. Richter.)

Bis zum Jahre 1710 wurde die Leipziger Universitätskirche zu St. Pauli — gewöhnlich Paulinerkirche genannt — zum Gottesdienste nur an den drei grofsen Festen und am Reformationsfeste benutzt. Aufserdem fanden noch die Quartalorationen und Parentationen in ihr statt. Die bei den Gottesdiensten und den sonstigen Feierlichkeiten nötige Musik besorgte der Kantor der Thomasschule. Es war das von alters her, jedenfalls schon seit des *Calvisius* Zeiten so gewesen, wenngleich von einer Verpflichtung der Universität, dem jeweiligen Kantor der Thomasschule jedesmal den musikalischen Teil ihrer kirchlichen Feiern zu übertragen, sicherlich nicht die Rede sein konnte. Es war eben ein Herkommen, gegen das niemand Einspruch erhob. Das änderte sich aber sofort, als im oben genannten Jahre regelmäfsiger sonntäglicher Gottesdienst — der sog. „neue Gottesdienst" — im Gegensatze zum bisher schon bestandenen „alten Gottesdienste" eingerichtet wurde. Mit dieser Einrichtung beginnt sofort der Kampf, den *Joh. Kuhnau* und später *Seb. Bach* führen mussten, um sich in der den Thomaskantoren einmal überkommene Stellung eines Directoris chori musici der Universitätskirche zu behaupten. Gleich im Jahre 1710 erbot sich der Stud. der Rechte *Joh. Friedr. Fasch*, der spätere Zerbster Kapellmeister, mit seinem Collegium musicum die musikalische Versorgung des „neuen Gottes dienstes" zu übernehmen. Mit Mühe und nur durch das Anerbieten

die vermehrte Arbeit unentgeltlich zu übernehmen, wehrte *Kuhnau* diesen Eingriff ab. Welchen Ärger aber *Seb. Bach* bald nach seinem Amtsantritte hatte, namentlich durch die Anmaſsungen des damaligen Organisten der Nicolaikirche *Joh. Görner*, der sich während der Vakanz im Thomaskantorat die Direktion an der Paulinerkirche anzueignen wusste, das ist ausführlich von Ph. Spitta in seiner Bachbiographie (Bd. II., S. 36 ff.) behandelt worden. Es sind aber diesem verdienten und gründlichen Forscher doch eine Anzahl Akten des Leipziger Universitätsarchivs entgangen, und auf Grund dieser Akten soll der Spitta'sche Bericht im folgenden ergänzt werden. Nach Kuhnau's Tode wählte bekanntlich der Leipziger Rat zunächst *G. Ph. Telemann* zum Kantor der Thomasschule. Die Wahl geschah am 11. August 1722. Telemann muss ungesäumt Schritte gethan haben, sich die Stellung an der Paulinerkirche zu sichern, denn bereits am 18. August heiſst es in dem Sitzungsprotokoll der Decemvirn: „George Philipp Telemann, der neue Stadt-Cantor, hätte beydes, münd- als schriftlich Ansuchen gethan, daſs ihme auch das Directorium Chori Musici beym Templo Paulino anvertrauet werden möchte". Es wurde beschlossen: „Telemannen, dieweil an ihm, als einem excellenten Musico nichts auszusetzen, soll, auf sein beschehenes Ansuchen (die gesperrten Worte sind in den Akten zweimal unterstrichen) das Directorium Musices, ihm auch, besonders zu dem ende, damit es nicht das Ansehen gewinne, als ob Academia eben allemahl den Stadt-Cantorem anzunehmen schuldig sey, eine Instruction ertheilet, jedoch darinnen, wie und durch wen er die Academische Music zu bestellen hätte, ihme nichts vorgeschrieben, sondern solches seinem Gutbefinden überlassen werden. Weil nurgemeldter neuer Director Telemann allererst in der Michaelis Meſse ankommen würde, so frage sich, wer interim und besonders am Michaelis Tage die Pauliner Music bestellen solle?" Die Resolution war: „Es solle interim dem ehemaligen Organico Paulino, nunmehro aber Organisten bey der Nicolai-Kirche, *Görnern* aufgetragen werden, gestallt derselbe solches gerne übernehmen würde".*) Telemann übernahm aber schlieſslich das Kantorat nicht. Der Rat wählte nun den Darmstädter Kapellmeister *Christoph Graupner*, diesen lieſs aber der Hessische Landgraf nicht frei. Ob Graupner, der ja als alter Thomaner und ehemaliger Leipziger Student die Verhältnisse an der Paulinerkirche

*) Protoc. Concilii Dmn. Decemvirorum 1721—26. Repert. I/XVI, Nr. 27.

genau kennen musste, sich um die Direktion ebenso eilig wie Telemann beworben hat, ist aus den Akten nicht zu ersehen. Jedenfalls hätte Görner es nicht gewagt, einem Telemann oder Graupner durch eine Bewerbung in den Weg zu treten. Aber nachdem auch der letztere resigniert hatte: einem *Bach* gegenüber scheute sich *Görner* nicht. Während *Bach* noch mit dem Rat verhandelte, suchte er die Stelle an der Universitätskirche definitiv zu erhalten. In den angeführten Protokollen heifst es in der Sitzung vom 3. April 1723 (Bach wurde am 22. April zum Thomaskantor erwählt): „Görner sucht um das Directorium Musices an der Pauliner Kirche nach, welcher sonsten in der Music gar geschickt sei und sich bifs anhero in der Pauliner-Kirche, in welcher er die Musiquen freywillig ohne was davor zu verlangen verrichtet habe, gar wohl hätte hören lassen.“ Der Beschluss ist: „Es solle Görner zum Directore Musices angenom̄en werden“. Es ist hier von keiner Beschränkung auf den „neuen Gottesdienst“ die Rede; Görner sollte also alle Gottesdienste der Universität mit Musik versehen. Dass es *Bach* wenigstens gelang, den „alten Gottesdienst“ für sich eine Zeitlang zu retten, erkennt man aus der Eingabe *Bach*'s an den Kurfürsten vom 31. Dez. 1725 (Spitta II, S. 47). Eine Entschädigung erhielt freilich *Bach* zunächst nicht. Im September 1723 kommt *Bach* bei der Universität um den Gehalt ein. Sitzung vom 28. Sept. 1723: „Hätte der neue Cantor Bach in einem Schreiben angesuchet, dafs ihm das Salarium vom alten Gottesdienste in der Pauliner-Kirche an 12 Thlrn. gelassen werden möchte“. Worauf aber folgende Resolution ausfiel: „Es wäre Bach, weil er sich zu späth gemeldet, und überhaupt kein ius prohibendi hätte, abzuweisen“. Die Kämpfe *Bach*'s um das Salarium berichtet ausführlich Spitta (Bd. II, S. 38—49). Die Entscheidung des in diesen Streitigkeiten von *Bach* angerufenen Kurfürsten war: „da das Directorium Musices beym alten Gottesdienste aus altem Gestifte herrührt, so soll es beym Alten bleiben“ (d. h. der Thomaskantor soll diesen Dienst behalten) „beim neuen Gottesdienste soll es bei euren Anordnungen bewenden“ (hier siegte also die Universität).

Die Veranlassungen zu Reibereien und Zwistigkeiten waren aber mit diesem Bescheide nicht aus der Welt geschafft Namentlich die aufserordentlichen Universitätsfeierlichkeiten boten den Professoren oft Gelegenheit, ihren Schützling *Görner*, *Bach* gegenüber zu bevorzugen. Welche Mühe *Bach* hatte, eines seiner herrlichsten Werke, die Trauerode auf den Tod der Kurfürstin Christiane Eberhardine,

zur Aufführung zu bringen und welche schmählichen Zumutungen ihm dabei gestellt wurden, davon geben weitere Akten des Universitätsarchivs die bisher unbekannt waren, Aufschluss (Repert. I/XVI, Nr. 33, Repert. II/XIV, Nr. 15). Die Kurfürstin, die um ihrer Treue zum evangelischen Glauben im ganzen Lande hochverehrt wurde, war am 6. September 1727 gestorben. Am 23. September suchte *Hans Carl v. Kirchbach* bei der Universität um Erlaubnis nach, wegen des Absterbens in der Paulinerkirche eine Oration halten zu dürfen. Die Decane fanden das bedenklich, weil der Universität vorgegriffen würde, „wenn etwa ein allergnädigster Befehl einlaufen sollte, dafs Academia selbst Solennitäten anstellen solle. Er solle noch ein wenig zur Geduld verwiesen werden, bis Ordre von Dresden käme, oder ein Concilium Professorum gehalten würde". *v. Kirchbach* wandte sich in einem Schreiben vom 3. Okt. direkt an den König: Um seine „allerunterthänigste und treugehorsamste Devotion an den Tag zu legen," wolle er eine Lob- und Trauerrede nebst einer Trauer Musique in Templo Academico Paulino halten. Er bitte um Genehmigung und Instruction. Noch an demselben Tage ging von der Regierung der Bescheid an die Universität ab, das Nötige zu der Feierlichkeit zu veranlassen. Das ganze Unternehmen ging nun für damalige Verhältnisse ziemlich rasch vor sich. Gottsched wurde von *v. Kirchbach*, der selbst Mitglied der „Deutschen Gesellschaft" war, mit der Dichtung der Ode, *Bach* mit der Komposition beauftragt. Kaum hatte Görner davon gehört, so erhob er Einspruch bei der Universität: Er sei vor einigen Jahren zum Directore Chori musici Academici denominiret worden, es sei ihm unter andern hohen Promefsen insonderheit zugelafsen worden, dafs bei vorfallenden Solennitatibus Academicis ihm die dabey aufzuführenden Musiquen zum Soulagement à parte Salarii gelassen werden sollten. Jetzt ... habe *v. Kirchbach* die Music nicht ihm, sondern dem Cantori der Schule zu St. Thomas Hn. *Bachen* committiret „und solchem nach zu nicht geringer Praejudiz meiner Bestallung und Revenüen auch Folgerungen mich übergehen will" ... bittet *v. Kirchbach* anzuhalten, ihm die Music componiren zu lassen, oder, wenn wegen der Kürze der Zeit oder sonst was eingewendet werden sollte „des entzogenen honorarii halber behörige Satisfaction zu geben". Er bitte auch in ferneren Fällen um Schutz. Trotzdem die ganze Veranstaltung doch eigentlich eine Privatsache des v. Kirchbach war, ging die Universität doch auf das Verlangen Görner's ein. Am 9. Okt. „wird in locum concilii v. Kirchbach vorgelassen und bedeutet, dass es bedenklich den Cantorem

zu St. Thomas in der Pauliner-Kirche aufführen zu lassen. Ille regeriret, er habe dem Cantori *Bach* bereits die Music aufzuführen versprochen, „habe seit 8 Tagen dran componiret, und ihm bereits bezahlt. Er wolle *Bachen* dahin disponieren, dafs er einen revers von sich stelle. Judicium: Bedeutet ihm, dafs er dem Directori Musices in der Pauliner Kirche die Music aufzuführen auftragen solle“. Zwei Tage später, am 11. Okt., erscheint *Görner* wieder in der Sitzung: „*v. Kirchbach* habe ihn bis jetzt noch nicht wissen lassen, ob er die Music aufführen solle oder nicht, bittet dafs v. K. ihn satisficire“. Der Pedell wird beauftragt, dem v. K. zu melden, Görner habe sich in Schriften gemeldet, er (v. K.) solle ihm die Music aufführen lafsen, „sonst der Cantor Bach nicht admittiret werden würde“. Jetzt reifst dem v. Kirchbach die Geduld. Es heifst im Protokoll weiter: „eodem v. K. habe regeriret, er hätte Bach bereits bezahlt, Görner habe ihn gestern sagen lassen, er sei zufrieden, wenn Bach einen revers von sich stelle, und wenn ihm difficultet gemacht werden wollte, wolle er die Oration gar unterlassen“. Man sucht zu vermitteln; v. Kirchbach und Görner werden beide in die Sitzung geholt: „ersterer ist erböthig letzteren 12 Thlr. zu geben, weil ihm als Directore Musices die Music in der Pauliner Kirche aufzuführen zukomme, da v. K. aber mit dem Cantore *Bachen* contrahiret hätte, welcher nicht berechtigt wäre dergleichen Musiquen aufzuführen, welche 12 Thlr. H. G. acceptiret. v. K. verspricht einen revers —“. Hier bricht das Protokoll ab. Der Revers, den Bach unterschreiben sollte, liegt auf einem besonderen Bogen im Concept den Akten bei. Das denkwürdige Schriftstück lautet: „Demnach E. Wohllöbl. Universitaet zu Leipzig nicht gestatten wollen, dafs in dero Pauliner Kirche allhier bey des Hn. von Kirchbachs auf Ihre Königl. Maj. in Pohlen u. C. F. zu S. Hertzgeliebtesten*) Gemahlin kurzhin erfolgten höchstseel. Ableben zu haltender Trauer Rede die von demselben mir aufgetragene Trauer Music aufgeführt werde, endlich aber ein solches auf folgende conditiones, dafs der H. von Kirchbach mit dem Hn. Directore chori musici E. Wohllöbl. Universitaet in besagter Kirche sich abfinde, und ich einen revers von mir ausstelle, nur . . ., Als erkenne ich solches als eine blofse begünstigung und reversire mich in krafft Dieses, dafs solches zu keiner consequentz gereichen, (auch ich einen Actum Profefsorium daher allegiren)**) auch nie-

---

*) Dieses Wort steht am Rande.

**) Die eingeklammerten Worte stehen am Rande in Klammern.

mahlen einiges Recht an dem Directorio der Kirchen Music in mehranberührten Pauliner Kirche praetentiren, viel weniger bey dergleichen solennitaeten oder sonst ohne E. Wohllöbl. Universitaet alhier genehmhaltung und erlaubnis einer Music halben mit niemand contrahiren, sondern den unter dato Leipzig d. 21. Jan. Ao: 1726 ergangenen Allergnädigsten Befehl mich allenhalben gemes bezeigen will Leipzig d. 11. Oct. 1727."

Hat man Bach nun diesen Bogen selbst oder eine Reinschrift davon vorgelegt, genug, es wurde, wie es scheint, gleich während der Sitzung der Versuch gemacht, Bach's Unterschrift zu erlangen. Mit welchem Erfolge zunächst, zeigt eine Bemerkung, die der Protocollant glücklicherweise in den Akten gemacht hat, als „Nachricht was wegen bevorstehender Kirchbachischen Trauersolennität mir dem Registratori zu expediren aufgetragen". 11. Okt. soll er den Stadt-Kantor *Bach* den Revers wegen der ohne Genehmhaltung der Universität übernommenen Music unterschreiben lassen. „Bemühet sich 11—12 (Uhr) vergebens darum, der Syndicus Academiae liefs zu, dafs der Revers Kirchbach zu gestellt werden soll, damit dieser die Unterschrift verschaffe." Am 13. Okt. erhält v. Kirchbach's Hofmeister Christerio (?) den Revers eingehändigt. Weiteres ist über die die Trauerfeierlichkeiten begleitenden Umstände, soweit sie Bach betreffen, aus den Akten nicht zu ersehen. Die Herren von der Universität haben Bach jedenfalls schlecht gekannt, wenn sie meinten, dafs er ein solches Schriftstück jemals unterschreiben würde, und man empfindet etwas wie Genugthuung, wenn man sich vorstellt, wie empört wohl der zornige Meister dem armen Registrator die Thüre gewiesen haben mag. In einem aber setzte die Universität oder genauer Görner seinen Willen durch: Bach hat zu einer Feierlichkeit in der Paulinerkirche thatsächlich nie wieder eine Musik geliefert, mit der einzigen Ausnahme bei der Trauerfeierlichkeit für den Rektor der Thomasschule, Joh. Heinr. *Ernesti* († 1729), der zugleich Professor der Poesie an der Universität war. *Bach* komponierte für diese Feierlichkeit die Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf". Der Umstand, dass die Trauerfeierlichkeit erst in der Thomaskirche stattfinden sollte, schliefslich aber doch in der Paulinerkirche, wo Ernesti auch begraben liegt, abgehalten wurde, mag für Bach die Veranlassung gewesen sein, der genannten Motette nachträglich noch eine Orchesterbegleitung zu geben. In den Stadtkirchen hätte der Gesang à capella sein müssen, wie ja heute noch in Leipzigs Hauptkirchen im Gottesdienste die Instrumentalmusik während der

Advents- und Passionszeit schweigt. In der Universitätskirche gab es diese Einschränkung nicht.

Es mag hier einiges Biographische über Bach's glücklichen Konkurrenten eingefügt werden.

Johann Gottlieb Görner ist 1697 in Penig in Sachsen geboren, getauft den 16. April. Im Mai 1712 wurde er unter die Alumnen der Thomasschule aufgenommen und versprach 6 Jahre dort zu bleiben. Bereits 1716 aber wurde er Organist an der Pauliner-, 1721 an der Nicolaikirche. 1729 kam er in gleicher Stellung an die Thomaskirche. Er überlebte Bach viele Jahre und starb erst am 15. Febr. 1778, nachdem ihm 10 Jahre vorher sein Sohn *Karl Friedr. G.* als Substitut beigegeben worden war. Von seinen Kompositionen ist zur Zeit nichts bekannt. Vielleicht bringt uns das Eitner'sche Quellenlexikon nächstens Nachweise. Die gute Meinung, die die Universität bei seiner Anstellung von ihm hatte, scheint mit der Zeit geschwunden zu sein. Bei der Feier des Friedensfestes 1763, am 21. März, sollte Görner eine lateinische Ode komponieren. Der Rektor, Prof. *Ludwig*, hat Bedenken, sie ihm komponieren zu lassen: „sie würde nicht fertig werden oder schlecht gerathen". Und wenige Jahre später räumt er überhaupt Joh. Adam Hiller das Feld. Er erhält z. B. zur Schadloshaltung 1769 ein Douceur von 10 Thlrn., während Hiller — es handelte sich um eine Abendmusik bei dem Regierungsantritte des Kurfürsten Friedr. August III. — für die Komposition 40 Thlr. erhielt.

Doch zurück zu *Bach*, von dem die Akten noch einiges berichten. Die weiteren Feierlichkeiten, zu denen *Bach* die Musik lieferte, sind ausnahmslos aufserhalb der Paulinerkirche abgehalten worden. Sie gingen auch gar nicht von der Universität aus, die viel zu arm war, um die Mittel dafür aufzubringen, sondern von den Studenten. Höchstens die Anregung kam gelegentlich von ihr, und sie deckte allenfalls ein vorhandenes Defizit. Am 5. Okt. 1734 wurde dem Kurfürsten Friedr. August II. aus Veranlassung seiner Wahl zum König von Polen eine Abendmusik gebracht. 82 Studenten, voran die adeligen, zeichneten 229 Thlr. 22 Gr. Bach erhielt für seine Kantate („Preise dein Glücke" B. A. 34) 50 Thlr. ausgezahlt und quittiert darüber wie folgt:

Dafs von dem Herrn Actuario Eberhardten | an mich endes benandten 50 Thlr., sage | funfzig Thaler, vor die Besorgung der | Ihro Königl. Maj. letzthin gebrachten Mu | ſique richtig gezahlet

worden, wird hiermit | bescheiniget und dankbarlichst darüber | quittiret.

Leipzig d. 14. Octobr. 1734
Joh: Seb: Bach
Direct: Chori Musici
u. Cantor zu S.
Thomä.

Von dieser Summe musste Bach zwar die Musiker bezahlen; aus anderen Rechnungen ergiebt sich aber, dass diese kaum mehr als 10 Thlr. erhalten haben, sodass für ihn die immerhin stattliche Summe von ungefähr 40 Thlr. verblieb. Der bisher unbekannte Textdichter war *Joh. Christ. Clauder*; er quittiert über 12 Thlr. Das meiste ging für 132 weiſse Wachsfackeln drauf: sie kosteten 92 Thlr., Lampen 12 Thlr., Taffet, Tressen etc. 22 Thlr., Druck des Textes 14 Thlr. u. s. w., das Ganze kostete 246 Thlr. 1 Gr., sodass aus dem Fiskus der Universität 16 Thlr. 3 Gr. zuzuschieſsen waren.

Eine andere Abendmusik fand am 28. April 1738 zu Ehren des Königs Friedr. August II. und des neuvermählten Königpaares beider Sicilien Carl und Maria Amalia, einer sächsischen Prinzessin, statt. Da der Feier eine Oration in der Paulinerkirche vorherging, hatte die Universität die Sache in die Hand genommen. Aus dem Sitzungsprotokoll (Repert. II/XIV, Nr. 20) geht hervor, dass einige Professoren für *Dreiſsig's* Ode und *Görner's* Komposition waren. Schlieſslich siegte doch *Bach*. Aus einem andern Sitzungsprotokoll (Repert. I/XVI, Nr. 33) ist zu ersehen, dass die Feier vom Hofe geradezu bestellt war: „es würde ihnen (dem Könige u. s. Gemahlin) gefallen, wenn die Studiosi Sonntag Jubilate eine Abendmusik bringen wollten, die Stadt solle illuminiret werden". Der Beschluss war: „1. Es solle eine Cantata bestellet, 2) solche von dem Cantore Hn. *Bachen* componiert, diesem 3) die Direction der Music überlassen und 4) wegen derer Sumtuum ein Tenor an die Studiosos ausgefertigt werden." Der Dichter der Cantate („Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden!) war *Gottsched*, er erhielt 12 Thlr. Die Musik ist leider verloren gegangen. (Text in der B. A. 34.) 91 Studenten steuerten 332 Thlr. 20 Gr. zusammen; fast jeder 1 Dukaten = 3 Thlr. 20 Gr. Bach erhielt 58 Thlr., wovon die Stadtpfeifer 8 Thlr. (!) erhielten. Auch hier ist eine eigenhändige Quittung erhalten:

Acht und fünfzig Thaler vor die | am 27 April. 1738. Ihro Königl. | Majest: etc. gebrachte Abend Musique | sind mir von E. Löbl. Universität Leipzig | heute dato richtig und paar (!) be-

zahlet | worden; Welches hiermit bescheinige, und dar | über gebührend quittire. Leipzig d./5. Maji 1738.

Johann Sebastian Bach
Königl. Pohl. und Churf.
Hoff Compositeur.

Bach's Unterschrift zeigt, was die Universität veranlasste, ihn noch einmal mit einer Komposition zu beauftragen. Ein weiterer Fall ist nicht nachweisbar und nicht wahrscheinlich. Bei einer späteren Abendmusik der Studenten vor dem Könige (2. Mai 1741) verfasste *Gottsched* wieder den Text, die Musik aber ist von *Görner*. Und so auch fernerhin. Die Universität bedurfte für ihre Feierlichkeiten Bach's nicht mehr.

Schliefslich sei noch eines Dokumentes gedacht, das bisher unbekannt, sich in den Belegen zu der „Neuen Kirch-Rechnung" befindet (Repert. II/III, Nr. 12, Litt. B. Sect. I.).

Dafs von Ihro Hochedl. Magnificence Hn. Doct. Rechenbergen, derzeit Rectore Magnifico nahmens der Hochlöbl. Universität Leipzig, wegen Übernahme und Probierung der Orgel in der Pauliner Kirche, und Ausstellung der dabey sich eräugnenden etwanigen defecten, sint (!) 20 Rthlr, sage zwanzig Reichsthaleren (!) recompensiret worden, solches habe hiermit nebst gehorsamsten Dancke attestiren und bescheinigen wollen.

Datum Leipzig. d. 18. Decembr: 1717.

Joh. Seb. Bach
Capellmeister.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die in dieser Quittung erwähnte Orgelprüfung überhaupt die erste Veranlassung für Bach war, Leipzig zu besuchen. Man hat angenommen, dass er schon 1714 am 1. Advent in Leipzig gewesen sei und den Beweis dafür in den Notizen zu finden geglaubt, die sich Bach in der Partitur seiner a. d. Jahre 1714 stammenden Kantate „Nun komm, der Heiden Heiland" über den Gang des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Advent gemacht hat. Für mich ist es wahrscheinlicher, dass er sie am 1. Advent 1722 bei seiner Bewerbung um das Kantorat der Thomasschule aufgeführt haben wird. Auch die erste Aufführung der Johannespassion möchte ich, der allgemeinen Annahme entgegen, um ein Jahr früher, also schon auf den Karfreitag 1723 setzen. Die Beweise für diese Vermutungen zu bringen, soll Gegenstand einer besonderen Arbeit sein.

Schlussbemerkung. Aus *Waniek* (Gottsched und die deutsche

Litteratur seiner Zeit, Leipzig 1897) ist zu ersehen, dass Gottsched der eigentliche Veranlasser der Trauerfeierlichkeit für Christiane Eberhardine war. Die Neuerung bei dieser Feierlichkeit war, dass *v. Kirchbach* dabei eine deutsche Rede hielt. Es war eben die „Deutsche Gesellschaft", die bei dieser Feier zur Geltung kommen sollte. (S. a. a. O. S. 88 ff.)

Totenliste des Jahres 1900,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzung für die citierten Musikzeitschriften:

Bühgen. = Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin.
Fl. Bl. = Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik. Regensburg, Pustet.
Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.
I. M. G. = Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft.
K. u. Musz. = Deutsche Kunst- u. Musikztg. Wien, Wiener Musik-Verlagshaus.
Lessm. = Allgem. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = le Ménestrel. Journal du monde music. Paris, Heugel.
Mus. Tim. = Musical Times. London, Novello.
Mus. sac. = Musica sacra. Monatsschrift für kath. Kirchenmusik. Regensburg, Haberl.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Leipzig, Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano, Ricordi.
Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Leipzig, Senff.
Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Leipzig, Fritzsch.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

Abraham, Dr. **Max**, Seniorchef der Musik-Verlagshandlung C. F. Peters in Leipzig, hochherziger Stifter der Musikbibliothek Peters, st. das. 8. Dez.; geb. 3. Juni 1831 in Danzig. Nekr. Sig. 1090. Peters 7. Jahrb. 1900.

Abt, **Karl Julius**, Pianist und Musikdirektor am Hoftheater zu Koburg, st. das. 12. April; geb. 9. März 1822 zu Kassel. Bühgen. 240 u. 250.

Acton Horton, siehe Sherman.

Adams, **Charles R.**, Gesanglehrer in Boston, früherer Bühnentenor, st. 2. Juli auf seinem Sommersitz West Harwich (Mass.), 66 Jahr alt. Wbl. 424. Sig. 747.

d'Agreneff, siehe **Sslavansky d'Agreneff**.

Albert, **John**, bekannter Geigenbauer, st. in Philadelphia im Jan., 91 Jahr alt. Wbl. 130.

Albicini, Graf **Pier Francesco**, Redakteur der Musikzeitschrift „l'Arpa", Musikograph, Gründer der „Società del Quartetto" in Bologna, sowie Vice-Sekretär der Academia filarmonica, st. das. 1. Juni, 50 Jahr alt. Ricordi 322. Ménestrel 200. Wbl. 367.

Andreoli, **Alessandro**, Balletkomponist in Mailand, st. das. im Jan. Ménestrel 24.

Appun, Anton, Akustiker, Komponist und Organist an der franz. Kirche zu Hanau, st. das. 13. Jan.; geb. ebenda 1839. Lessm. 78. Wbl. 79.

Armingaud, Jules, Violinvirtuose, Komponist und Musikschriftsteller in Paris, st. das. Ende Febr.; geb. 3. Mai 1820 zu Bayonne. Ménestrel 72. Guide 210.

Arnold, Gustav, Pianist, Komponist und früher langjähriger Musikdirektor in Luzern, st. das. 28. Sept., 70 Jahr alt; geb. 1. Sept. 1831 zu Altdorf (Urn.). Biographie mit Porträt in Schweizerischer Musikztg. 1900, Nr. 28, 29 von M. Schnyder, eine frühere Biogr. im Jahrg. 1892 von A. Niggli. Lessm. 610 u. 745. Fl. Bl. 134.

Arocker, Franz, Violinist, langjähriges Mitglied der Hofkapelle in Wien, st. das. 2. Dez. Wbl. 1901, 66.

Balazs, Kalman, Primas der Budapester Zigeunerkapelle, Komponist ungarischer Volksmelodieen, st. das. im Sept. Ménestrel 320. Wbl. 561.

Baldanza, Ernesto, Bühnentenorist, st. im Frühjahr in San Francisco. Sig. 538.

Baldwin, J. Thomas, Dirigent zu Boston, st. das. Ende des Jahres; geb. 29. Aug. 1832 zu Lowell. Sig. 1901, 11.

Bann, Joseph, Musikdirektor am Stadttheater zu Hamburg, stürzte vom Schneeberg in den Alpen im Aug. Lessm. 510.

Bär, Ludwig, Grofsherz. Kammersänger in Pension, st. 23. Dez. in Darmstadt; geb. 24. Nov. 1844 zu Frankfurt a. M. Bühgen. 1901, 6.

Barjanski, Adolphe, Pianist und Komponist, st. 1. Nov. in Odessa. Ménestrel 352. Wbl. 619.

Barnolt, Paul, eigentlich **Fleuret**, Sänger an der Pariser Opéra comique, st. 14. Juni das. Ménestrel 192.

Bartsch, Joseph, Chordirektor in Rorschach, st. das. 18. Febr., 36 Jahr alt. Mus. sac. 40.

Battlogg, Franz Joseph, Redakteur und Herausgeber des „Kirchenchor“, Zeitschr. f. kath. Kirchenmusik, st. 9. Sept. in Frastanz in Tyrol; geb. 1831 zu Bartholomä, im Montafon. Mus. sac. 118. Lessm. 745.

Bauer, Jakob, Lehrer des Chorgesanges a. d. Musikschule zu Zürich, Komponist volkstüml. Chorlieder, st. das. 12. Jan., 70 Jahr alt. Wbl. 221.

Beatty-Kingston, William, Journalist des Daily Telegraph und Musikschriftsteller („Music and Manners“ 1887, — Contributions to „The Lute“), st. 4. Okt. auf einer Schiffsreise; geb. 1837. Mus. Tim. 755.

Bechstein, Karl, Geheimer Kommerzienrat, Hof-Pianoforte-Fabrikant und hochsinniger Kunstmäcen, st. 5. März in Berlin; geb. 1. Juni 1826 zu Gotha. Nekr. Sig. 405. Biogr. in Schweiz. Musikztg. 1900, Nr. 19, mit Portr.

Beer, Adolph, Geiger und Dirigent in Hamburg, st. das. Anfang Sept. Hamburger Nachrichten.

Bellingrath-Wagner, Emilie, Konzertsängerin in Dresden, st. das. 17. März. Lessm. 243.

Bernard, . . ., ehemaliger Bass buffo, später Regisseur an der Opéra comique in Paris, st. das. im Mai. Lessm. 306.

Bernard, Ernest, Oboist und Lehrer seines Instrumentes, am Königl. Konservatorium zu Lüttich, st. das. 23. Febr.; geb. ebenda 11. Febr. 1843. Guide 209.

Bernardi, Enrico, Opern- und Balletkomponist, st. 17. Juli in Mailand; geb. 11. März 1838 ebenda. Ménestrel 248.

Bernardini, Andrea, Kirchenkomponist, Schüler Rossini's, st. in hohem Alter im Nov. zu Lucca. Ménestrel 391.

Berwin, Dr. **Adolph,** Pianist, Direktor der vereinigten Bibliotheken der Academia di Santa Cecilia in Rom, st. das. 29. Aug.; geb. 30. März 1847 zu Schwersenz bei Posen. Mus. sac. 119. Nekr. Zeitschr. der I. M. G. II. Heft 1, 26.

Betz, Franz, Königl. Preufs. Kammersänger, st. 11. Aug. in Berlin; geb. 19. März 1835 zu Mainz. Nekr. Lessm. 491 und Sig. 706.

Blanc, Claudius, Komponist, ehemaliger Chordirektor der grofsen Oper in Paris, st. 13. Juni in Lyon; geb. ebenda 20. März 1854. Ménestrel 200.

Blanchet, Karl, Organist u. Musiklehrer in Lausanne (Schweiz), st. 10. Febr. ebenda, Nekr. in Schweizerische Musikztg. 1900, 91.

Blažek, Franz, Orgel- und Harmonielehrer in Prag, Verfasser einer tschechisch geschriebenen Harmonielehre, Lehrer von Dvorak und Bendl, st. das. 25. Jan.; geb. 21. Dez. 1815 zu Velezie in Böhmen.

Böie, John, Königl. Musikdirektor und Professor, Komponist in Altona, st. das. 19. März; geb. ebenda 8. März 1821. Lessm. 226. Nekr. Hamburger Fremdenbl. Nr. 67.

Börner, Richard, Königl. Musikdirektor, ehemaliger Militär-Kapellmeister in Brieg, st. 6. März in Breslau. Todesanzeige. Die Notiz bei Lessm. 194 ist falsch.

Boulanger, Erneste-Henri-Alexandre, Opernkomponist, st. 14. April in Paris; geb. 16. Sept. 1815 ebenda. Nekr. Ménestrel 128.

Bovet, Alfred, Musikhistoriker und Sammler von Autographen aller Länder und Zeiten von unschätzbarem Werte, st. im Nov. zu Valentigney (Doubs). Ménestrel 391.

Boyer, Samuel L., Organist und Violinist, st. im März in Amityville, Berks County (Panama), 90 Jahr alt. Wbl. 207.

Brandner, Anton, Kapellmeister in Kronstadt i. S., st. das. 15. Okt., 60 Jahr alt. Wbl. 619.

Brisson, Frédéric, Pianist, Organist und Komponist in Orléans, st. das. Ende Juni; geb. 25. Dez. 1821 zu Angoulême. Ménestrel 207.

Brückmann, ..., Kapellmeister und Direktor des Stadttheaters in Strafsburg i. E., st. das. 1. Febr.; geb. 30. Sept. 1845 ebenda. Bühgen. 71.

Bruti, Vincenzo, ehemals Militärkapellmeister, Opern- und Operettenkomponist, st. als Maire seiner Gemeinde zu San Ginesio (Marches) im Febr. Ménestrel 72.

Bussler, Ludwig, Professor, Theoretiker und Musikreferent der National-Ztg. in Berlin, st. das. 18. Jan.; geb. 26. Nov. 1838 ebenda. Tod.-Anz. in der Berliner National-Ztg.

Canale, Felice, Lehrer am erzbischöflichen Seminar in Giaveno und eifriger

Förderer der kathol. Kirchenmusik, st. das. 4. Juni, 30 Jahr alt. Wbl. 409.

de Cardoso, Cyriaco, Komponist und Musikdirektor in Lissabon, st. das. Ende Nov. Ménestrel 391.

Carlström, . . ., Sängerin aus Stockholm, st. 25 Jahr alt auf der Fahrt von Eydkuhnen nach Berlin im Eisenbahnwagen im April. Lessm. 259.

Carnevali, siehe **Guidi**.

Carotti, Giovanni, Advokat, lange Jahre Direktor der Musikzeitung „il Pirata" in Turin, st. im Dez. in Stresa. Ménestrel 407.

Casati, Luigi, Violoncell-Virtuos und Komponist, st. im Aug. in Mailand, 55 Jahr alt. Ménestrel 288.

di Castelseprio, Giuseppe, Musikdilettant, Gründer des Liceo Benedetto Marcello in Venedig, st. das. im Jan. Lessm. 110.

Caussinus, Victor, ehemals Virtuos auf der Ophicleide und Lehrer derselben am Konservatorium zu Paris, schrieb auch verschiedene Schulen für Piano, Piston und Ophicleide, st. das. 14. Febr.; geb. 6. Dez. 1806 zu Montélimar. Ménestrel 56.

Chantagne, Marc, Komponist zahlreicher Lieder und Tänze, st. in Paris in hohem Alter Anfang des Jahres. Sig. 217.

Colombani, Alfredo, Advokat und Musikkritiker des „Corriere della Sera" in Mailand, st. das. im Mai, 31 Jahr alt. Ricordi 284. Ménestrel 167.

Cooper, Alexander Samuel, Kirchenkomponist und Organist am Royal College in London, st. in Chaterhouse 19. Mai, 65 Jahr alt. Mus. Tim. 410.

Coronini, Carlo, Violin-Virtuose und Komponist in Triest, st. das. im Dez. Ménestrel 407.

Cozzi, Vincenzo, Violinist, st. am 15. April zu Venedig. Ricordi 232.

Cyerny, Franz, Musikdirektor und Professor am Konservatorium in St. Petersburg, st. das. 5. (18.) April; geb. 1830 in Böhmen. Nekr. in der St. Petersburger Ztg. Nr. 98.

Day, Charles Russel, Major, Musikforscher und ausgezeichneter Kenner der indischen Musik, fiel beim Kampfe um Paardeberg in Afrika, 18. Febr.; geb. 1860 zu Horstead (Norwich). Nekr. und Portr. Mus. Tim. 245.

Deffès, Pierre-Louis, Opernkomponist, seit 1883 Direktor des Konservatoriums zu Toulouse, st. das. 10. Juni; geb. ebenda 25. Sept. 1819. Guide 493. Sig. 715.

Delsart, Jules, Violoncell-Virtuose in Paris, st. das. 3. Juli; geb. 1845 zu Jolivet bei Valenciennes. Ménestrel 216.

Dewey, Ferdinand, Pianist, Komponist und Lehrer, st. 14. Mai in Beverly (Mass.). Wbl. 352.

Diepedael, Ismaël, bekannt unter dem Namen **Ismaël**, Violinvirtuose aus Paris, seit 15 Jahren in Buenos-Ayres, st. das. 18. Juli. Ménestrel 280. Wbl. 498.

Doppler, Karl, Hofkapellmeister a. D. in Stuttgart, st. das. 10. März; geb. 12. Sept. 1825 zu Lemberg. Nekr. Schwäb. Kur. Nr. 117 und Sig. 405.

Drouët, Alexander Louis, Sohn des bekannten Flötenvirtuosen, Klaviervirtuos, Schüler Mendelssohn's, Gründer und von 1879—1889 Leiter der Musik-

schule in Freiburg i. Br., st. das. 16. März. Badische Landeszeitg. Sig. 443.

Ducci, Carlo, Klaviervirtuos, Gründer der Società del Quatetto zu Florenz, st. 63 Jahr alt, im Febr. zu London. Ménestrel 72. Lessm. 226.

Dumba, Nikolaus, einer der vornehmsten Kunstmäcene Wiens, st. 23. März in Budapest; geb. 24. Juli 1830 zu Döbling bei Wien. Wbl. 207.

Dupuis, José, einst gefeierter Operntenor, st. im Mai in Nogent-sur-Marne; geb. 1831 zu Lüttich. Nekr. Guide 469.

de Echeverria, Bonifacio, Komponist und Direktor des Musikinstituts in San Sebastian (Span.), st. das. im Aug. Wbl. 485.

Edmunds, Edmond, Konzertsänger, st. 91 Jahr alt im Juli in Edinburg. Ménestrel 248.

Eglinger, Gotthold, in früheren Jahren gefeierter Tenorist, Vorsteher der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel, st. das. 10. April, 67 Jahr alt. I. M. G. 1. Heft 9, 279.

Ehrhardt, Gustav, fürstl. Musikdirektor und Organist an der St. Johanniskirche zu Wernigerode a. Harz, st. das. nach 45jähriger Wirksamkeit 26. Juni. Lessm. 431.

Eisemann, Albert, Violinist, ältestes Mitglied der Hofkapelle zu Neustrelitz, Verfasser einer Chronik über das Mecklenburg-Strelitz'sche Theater von 1721 bis zur Jetztzeit, st. 75 Jahr alt 6. Dez. Sig. 1901, 11.

Enault, Louis, Verfasser eines kleinen aber ausgezeichneten Schriftchens über Fr. Chopin, st. im April in Paris. I. M. G. I, 248.

Erkel, Alexander, General-Musikdirektor der Königl. Ungarischen Oper, auch als Komponist bekannt, st. 14. Okt. zu Békes-Csàba; geb. 2. Jan. 1846 zu Budapest. Wiener Fremdenbl. Nr. 283. Lessm. 745.

Ernst, Moritz, ehemaliger Direktor des Königl. Opernhauses in Berlin, st. 75 Jahr alt 19. Juni zu Frankfurt a. M. Todes-Anz. i. d. Frankf. Ztg. Sig. 668.

Faltis, Emanuel, Herzogl. Sächs. Hofkapellmeister a. D., st. plötzlich 14. Aug. in Breslau; geb. 28. Mai 1847 zu Lanzow bei Königinhof in Böhmen. Lessm. 510. Bühgen. 375.

Feurich, Julius, Gründer und Leiter der seinen Namen tragenden Klavierfabrik in Leipzig, st. das. 16. Juli; geb. ebenda 19. März 1821. Nekr. Musik-Instrumentenzeitg. Nr. 43. Sig. 700.

Fibich, Zdenko, Opernkomponist in Prag, st. das. 15. Okt.; geb. 21. Dez. 1850 zu Seborce bei Tschaslau. Nekr. Wiener Fremdenbl. Nr. 284. Wbl. 587.

Fincke, Fritz, Grofsherzogl. Musikdirektor, st. 26. Juni zu Ostorf-Schwerin. Sig. 700.

Finzi, Lino, Komponist und Klavierprofessor, seit 1879 Klavierhändler unter der Firma: Ricordi e Finzi in Mailand, st. das. 24. Aug. Ricordi 468. Ménestrel 288.

Flügel, Gustav, Komponist, Königl. Musikdirektor und früherer Schlossorganist in Stettin, st. das. 15. Aug.; geb. 2. Juli 1812 zu Nienburg a. S. Nekr. Neue Stettiner Ztg. Nr. 379. Wbl. 461.

Fökövi, Ludwig, Professor am Konservatorium zu Szegedin in Ungarn, Musikschrifsteller, st. 9. April das.; geb. 1852. M. f. M. 32, 110.

(Schluss folgt.)

Anzeigen.

Johann Kaspar Ferdinand Fischer. Sämtliche Werke für Klavier und Orgel. Herausgegeben von *Ernst v. Werra.* Leipzig (1901), Breitkopf & Härtel. fol., XVIII S. Vorbll. und 125 S. Musik, enthaltend die Werke

1. Les pièces de Clavessin composées par ... Oeuvre 2. Slacoverde chez l'Auteur 1696, nebst dem Titel der 2. Auflage: Musicalisches Blumen-Büschlein, Oder Neu eingerichtes Schlag-Wercklein ... Augspurg, in Verlegung deſs Authoris, zu finden bey Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels seel. Erben. Besteht aus 8 Suiten (Praeludium, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Menuet und ähnlichen Zusammenstellungen in kurzen Sätzen, ähnlich denen Seb. Bach's).

2. Musicalischer Parnaſsus Oder ganz neu unter dem Nahmen der IX Musen, Gleicherweiſs in IX Parthien bestehend und auff das Clavier eingerichtetes Schlag-Werck ... Augspurg, Joh. Christian Leopold, s. a. 9 Suiten in ähnlicher Zusammenstellung wie oben, die Suiten mit den Namen der 9 Musen benannt.

3. Joannis ... Fischer ... olim Capellae Magistri Ariadne Musica Neo-Organoedum per Viginti Praeludia, totidem Fugas atque Quinque Ricaras ... Opus praestantissimum ultimumque ... August. Vindelicorum, Ibidem 1715. Praeludium und Fuge sind von groſser Kürze. Der Herausgeber erklärt die Kürze bedingt durch den katholischen Gottesdienst für den sie bestimmt waren. Umfangreicher und fugiert ausgeführt sind die Seite 94 der neuen Ausgabe folgenden Ricercari. Zu bemerken wäre noch, dass sich Fischer mehrfach bis zu einer Vorzeichnung bis zu 4 Be und 5 Kreuzen versteigt und die modernen Dur- und Molltonarten zum völligen Bewusstsein gelangt sind.

4. Blumen Strauss, aus dem anmuthigsten Musicalischen Kunst Garten des Hochberühmten Herrn Joh. Kasp. Ferd. Fischer ... Augspurg bey Joh. Chrstn. Leopold, s. a. Sämtliche Titel in Nachbildung der Originaltitel, sowie der darauf folgenden Dedication oder des Vorwortes. Enthält 8 zum Teil längere Praeludien, denen dann 6 kurze Fugen und ein Finale für Klavier folgen. Die meisten Tonsätze sind vierstimmig, manche Praeludien sogar so vielstimmig wie die Hand nur fassen kann. Sie unterscheiden sich dadurch wesentlich von den Klavierpiecen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, bei denen der zweistimmige Satz vorherrscht (Emanuel Bach). Im Vorwort giebt der Herausgeber biographisches und bibliographisches Material, allgemeine Bemerkungen über die Herausgabe und kritische Bemerkungen, die sich auf Druckfehler der Originale und auf auszuführende Stellen beziehen. Fischer ist einer der begabtesten

Komponisten seiner Zeit. Seine Kompositionsthätigkeit fällt in die Zeit von 1695 bis etwa 1738. Auch Herrn von Werra ist es trotz der sorgsamsten Untersuchungen nicht geglückt dokumentarisch beglaubigte Daten über Fischer's Leben zu erlangen, selbst der Posten als Kapellmeister am Badischen Hofe, wie er sich selbst auf seinen Drucken seit 1695 bezeichnet, ist nicht mit genauen Daten zu belegen. Fischer schreibt in einem leichten kontrapunktischen Stile gepart mit dem gröſsten Wohllaute, so dass man ganz vergisst Kompositionen aus so früher Zeit vor sich zu haben. Seine Satzweise erinnert vielfach an Sebastian Bach, der ein jüngerer Zeitgenosse von ihm war, denn Fischer's Geburtsjahr muss um 1670 fallen, wie man nach den vorliegenden Werken zu schlieſsen berechtigt ist. Anfänglich zeigen seine Klaviersätze in betreff der vielfach verwendeten Verzierungen den französischen Einfluss, der sich aber schon im Parnassus verliert und Fischer's Eigenheit in voller Vollendung zeigt, die auch rhythmisch und harmonisch sich kennzeichnet. Wer den alten Meistern noch verständnislos gegenüber steht, findet hier Gelegenheit sich mit ihnen auf angenehme Weise zu befreunden, denn der Herausgeber hat klugerweise den Cschlüssel in den Violinschlüssel umgeschrieben, so dass dem Lesenden in keinerlei Weise fremde Elemente entgegentreten. Der Band kostet 15 M und ist durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 8. Jahrg., 1. Teil, *Andreas Hammerschmidt*, Dialogi oder Gespräche zwischen Gott vnd einer gläubigen Seele, Dresden 1645. Bearbeitet von *A. W. Schmidt.* Wien 1901, Artaria & Co.

Eine biographische Einleitung führt uns in das Leben Hammerschmidt's ein. Trotz aller Sorgfalt und vielfachen Untersuchungen in Kirchenbüchern und Stadtarchiven ist die Ausbeute sehr mager ausgefallen. Mit Dokumenten wird belegt die Übersiedlung des Vaters *Hans H.* von Brüx nach Freiberg i. S. im Jahre 1629. Am 1. Juni erlangt er daselbst das Bürgerrecht. Er war Sattler. Sein Sohn hatte sich zum Musiker ausgebildet und erhielt in Weesenstein im Juli 1633 bis 12. August 1634 die Organistenstelle. Am 8./18. Dezember 1634 wählte ihn der Stadtrat von Freiberg zum Organisten an St. Petri als Nachfolger von *Christoph Schreiber*. Die Streitigkeiten des Organisten *Michael Dehn* in Döbeln mit dem Stadtrate in betreff des Freiberger Organistenposten, der ihm vom Superintendent Gensreff zugesagt war und sich bis ins Jahr 1635 hineinziehen, werden aktenmäſsig mitgeteilt. Am 22. August (1. Sept.) 1637 heiratete Hammerschmidt Ursula, die Tochter des Martin Teuffels aus der alten Stadt Praga. Sein Gehalt betrug wöchentlich 24 Groschen, 5 Gld. Holzgeld und 1 Groschen 6 Pfg. Legegeld. Zur Hochzeit verehrte ihm der Rat 2 Thlr. Am 30. Sept. (10. Okt.) 1637 erlangte er das Freiberger Bürgerrecht. Am 7./17. April 1639 starb der Organist *Christoph Schreiber* in Zittau und man berief Hammerschmidt nach Zittau und ohne lange Bedenkzeit trat er schon am 26. April (6. Mai) desselben Jahres die Stelle

an. Sein Nachfolger in Freiberg wurde *Christoph Antonius* aus Freiberg, der am 28. Nov. (8. Dez.) 1639 den Dienst antrat. Das Aktenmaterial in Zittau bietet über Hammerschmidt's Thätigkeit keine Nachricht und nur die Titel seiner Werke bekunden, dass er bis an sein Lebensende den Posten bekleidete, welches am 29. Okt. (8. Nov.) 1675 eintrat; am 3./13. Nov. wurde er begraben. Seine Frau folgte ihm am 30. Mai (9. Juni) 1681. Die Grabschriften werden S. XV mitgeteilt. Die schon im Jahre 1871 von Dr. Anton Thomas veröffentlichte Biographie Hammerschmidt's kommt in ihrer Dürftigkeit gar nicht in Betracht, trotzdem benützt Herr Dr. Schmidt die dort angehängten Anekdoten auch am Ende seiner Biographie. Was nun Hammerschmidt als Komponisten betrifft, so fällt seine Thätigkeit in die Entwickelung des durch die Italiener geschaffenen Sologesanges mit einem begleitenden Bass. Schon der Italiener geriet bei seinen Versuchen in eine trockene, wenig melodiöse Deklamation und es vergingen Jahrzehnte ehe er zu einem melodisch dramatischen Ausdrucke gelangte. Der Deutsche, mit seinem Nachahmungstriebe, machte es sehr bald dem Italiener nach, doch geriet er dabei in eine so dürftige Ausdrucksweise, bar jeglicher musikalischen Empfindung, weder melodisch, noch harmonisch, dass man sich verwundert frägt, wie es möglich war, dass musikalisch begabte Männer in der Weise dicke Bände schreiben konnten, besonders da der mehrstimmige Chorsatz in der Vollkommenheit des 16. Jahrhunderts weiter gepflegt wurde. Die Macht der Neuheit und die Mode vereinten sich etwas zu bewundern, was wenig Bewundernswertes darbot. Erst durch *Heinrich Schütz* wurde der Deutsche auf den richtigen seinem Naturell anpassenden Weg geführt und von da ab erhielten seine Gesangswerke wieder einen künstlerischen Wert. Hammerschmidt bedient sich mit Vorliebe des Sologesanges, des zwei- und dreistimmigen Gesanges mit einem begleitenden Bass, setzt auch hin und wieder als Einleitung einen Instrumentalsatz, der aber ebenso trocken ausfällt wie sein Gesangsatz. Winterfeld teilt dagegen in seinem evangelischen Kirchengesange im 2. Bande von S. 90 bis 129 eine ausgewählte Sammlung vielstimmiger geistlicher Gesänge mit, die Hammerschmidt von der besten Seite zeigen und beweisen, dass er ein tüchtiger und erfindungsreicher Künstler war.

Der zweite Teil des 8. Jahrganges besteht aus 94 Kompositionen von *Johann Pachelbel,* zumeist Fugen über das Magnificat für Orgel oder Klavier. Bearbeitet von *Hugo Botstiber* und *Max Seiffert.* Das Vorwort von dem Ersteren der Herausgeber enthält die Biographie Pachelbel's auf quellenmäſsiger Darstellung. Demnach war Pachelbel nicht am 1. Sept. 1653 geboren, sondern getauft, wie sich aus dem Taufbuche der Lorenzkirche in Nürnberg ergiebt, so dass man seinen Geburtstag nach damaligem Gebrauche den 31. August annehmen kann. Der Vater war ein Flaschner, d. i. ein Klempner. Heinrich Schwemmer wurde der Lehrer Pachelbel's und auf dem Auditorium Aegidianum erhielt er den wissenschaftlichen Unterricht, besuchte darauf die Universität in Altdorf, wo er aber nur dreiviertel Jahre studierte und zugleich das Organistenamt an der dortigen Kirche versehen haben soll. Von hier ging er nach Regensburg, studierte

bei Prentz oder Prenitz, dem Kapellmeister von Eichstätt (sic? nach Gerber 2) Theorie und lag aufserdem humanistischen Studien ob. 1672 soll er nach Wien gegangen sein. Nach Mattheson's Ehrenpforte war er der Gehilfe des Organisten *Joh. Kaspar Kerl's* am St. Stephan, welchen Posten *Kerl* seit 1673 bekleidet haben soll. Dies ist falsch. *Kerl* wurde erst Anfang 1674 in München als Hofkapellmeister pensioniert und erst am 16./3. 1677 Hoforganist in Wien. Der Hoforganist war aber nie der Organist an der Stephanskirche, daher fällt die Mattheson'sche Nachricht ins Land der Fabel. Obige Daten nach dem Münchner Kreisarchiv und nach Köchel's Register der Ksl. Hofkapelle. Von Wien kam Pachelbel nach Eisenach und wurde am 4. Mai 1677 Hoforganist, geht aber schon am 18. Mai 1678 ab und wird am 19. Juni an der Predigerkirche in Erfurt angestellt. Ein Leumundszeugnis stellt ihm *Daniel Eberlin* aus (Abdruck desselben S. VII, sowie die Anstellungsurkunde in Erfurt). Hier verheiratete sich Pachelbel 1681 und zum zweiten Male nach dem Tode seiner ersten Frau, einer geborenen Gabeler, mit Judith Drommer. Doch auch hier war seines Bleibens nicht lange, gern hätten ihn die Erfurter noch behalten, jedoch die höhere Besoldung zog ihn nach Stuttgart. Das Entlassungsschreiben (S. 10 abgedruckt) trägt das Datum den 15. Aug. 1690. Der Einfall der Franzosen in Stuttgart vertrieb ihn auch hier wieder und am 8. Nov. 1692 wird er in Gotha Hoforganist (Urkunde S. XI). Sein Besuch in England, den Mattheson ins Jahr 1692 verlegt, lässt sich durch nichts beweisen. Als aber im Jahre 1695 *Georg Kaspar Wecker*, Organist an der St. Sebalduskirche in Nürnberg, starb, berief man Pachelbel an seine Stelle, die er bis an sein Lebensende bekleidete. Was dann S. XII über seinen Sohn *Wilhelm Hieronymus* gesagt ist bedarf der Berichtigung, denn nicht an St. Jakobi, sondern als Nachfolger seines Vaters wurde er in Nürnberg angestellt, wie man auf seinem Drucke „Musicalisches Vergnügen“ von 1725 liest. Die darauf folgenden 94 Kompositionen über das Magnificat redigiert von *Max Seiffert* sind regelrechte Fugen zu 2, 3 und 4 Stimmen. Sie zeichnen sich durch eine interessante und charakteristische Erfindung der Themen aus, durch deren gewandte Benützung, harmonischen Wohlklang, eine klaviermäfsige Behandlung und durch ein Ebenmafs im Umfange, der selten über eine Folioseite reicht, ein Vorzug den nur wenige Zeitgenossen beachteten. Ich möchte diese Fugen allen denjenigen besonders empfehlen, die vor kontrapunktischen Tonsätzen einen gewissen Graul haben und Haupt's einstige Erklärung des Wortes „Fuge“ bethätigen, der da sagte: bei einer Fuge flieht eine Stimme vor der anderen und das Publikum vor dem Ganzen. Pachelbel's Fugen würden sie gewiss mit der Fugenform versöhnen.

Musiker- und Dichterbriefe an *Paul Kuczynski*. Herausgegeben von Dr. *Adalbert von Hanstein*. Berlin (1901), Verlagsgesellschaft Harmonie. kl. 8°, 238 S., davon 19 S. Vorbericht,

der uns mitteilt, dass die 82 Briefe von 1868—1878 von *Adolf Jensen* in 2. Auflage herrühren, deren 1. Auflage 1879 erschien. Jensen, geb.

1837, gest. 1879, trug den Keim seiner Krankheit seit dem Jahre 1869 und selten vergeht ein Brief ohne Klagen über seinen Gesundheits-, resp. seinen Krankheits-Zustand. So interessant die Briefe einerseits sind, so schmerzhaft berührt das zehnjährige Leiden und Absterben des Schreibers den Leser. Die übrigen Briefe rühren von *Hans von Bülow* an *Emil Kuczynski,* den Onkel Paul's her, der in Berlin Musiklehrer und Violinist an der Kgl. Opernkapelle war (geb. 20. Juli 1830, gest. 8. Januar 1876 zu Berlin), ferner von Prof. Dr. *E. Schinck,* einem Gymnasiallehrer und Verehrer der Muse Jensens an *Paul Kuczynski,* von Arnold Niggli, Dr. Fritz Weiss, Prof. Reinhold Becker, Franz Liszt, Adalbert von Goldschmidt, Wilhelm Langhans, August König, Franz Servais, Moritz Moszkowski, Victor von Scheffel, Dr. Albert Lindner, Dr. Hans Herrig, Dr. Eduard Grisebach, Alexander Moszkowski (geb. 15. Jan. 1851 zu Pilica in russ. Polen) und Hans Land, sämtlich an Paul Kuczynski gerichtet. Sie haben nur ein bedingtes Interesse, was sogar bei einigen ganz fortfällt und sich auf einige Höflichkeitsworte beschränkt. Sehr amüsant sind die Briefe von Moritz Moszkowski, ein Kalauerfabrikant der besten Sorte, der des Lesers Zwerchfell tapfer durchschüttelt. Ein Register wär keine unnütze Beigabe zu dem Buche gewesen.

Mitteilungen.

* Herr *Michel Brenet* sucht in der Revue d'histoire et de critique musicales 1901, H. 2, S. 46 nachzuweisen, dass der Komponist des 15. Jh. *Eloy, Eloy d'Amerval* sei (siehe Quellen-Lexikon 3, 331). In Orleans wurde seit dem 8. Mai 1430 der Gedenktag der Befreiung Orleans von den Engländern durch die Jungfrau von Orleans (Jeanne d'Arc) gefeiert. In den Rechnungen des Jahres 1483 finden sich über den bei der Feierlichkeit verwendeten Gesangchor folgende Aufzeichnungen, die Herr Brenet im Originale mitteilt:

A messire *Eloy d'Amerval,* maistre des enffans de cueur de Saincte-Croix d'Orléans, tant pour lui que pour les autres chantres & chapelains d'icelle eglise qui ont chanté avec les chantres & chappelains de l'eglise Saint-Aignan d'Orléans & fait le service appartenant & accoustumé faire à ladicte procession d'icelle ville, 28 s. p. (sous parisis). Audit messire Eloy d'Amerval, la somme de cent quatre solz parisis, pour la valleur de quatre escuz d'or à lui ordonnez estre paiez & baillez en recompense & remuneracion de avoir dité & noté en latin & en françois ung motet, pour chanter doresenavant ès processions qui se font chacun an ledit viij[e] pour de may, & qui en icelle procession derrenière a esté chanté en rendant graces à Dieu de la victoire que il donna auxditz habitans ledit jour que les Anglois levèrent le siège que ilz avoient mis devant ladicte ville; duquel motet il a fait deux livres contenans chacun huit grans feuillez de parchemin, reliez entre deux ays, couvers de cuir vermeil, l'un pour bailler

aux chantres, & l'autre aux enffans de cueur d'icelle eglise Saincte Croix, pour chanter à la stacion qui se fait devant la porte Dunoise. Lesquelz deux livres icellui messire *Eloy* a donnez & presentez ausdiz procureurs assemblez en l'ostel de ladicte ville & pour les habitans d'icelle, ledit 8e jour de may, au retour d'icelle procession derrenière. Pour ce, 104 s. p. (siehe Quicherat, Procès de Jeanne d'Arc, t. V, p. 312 unter den Dokumenten über das Fest am 8. Mai). Herr Brenet glaubt nun auf Grund dieses Dokumentes, dass der Komponist Eloy obiger Eloy d'Amerval sei, der im Jahre 1483 in Orleans Chordirektor war. Ferner hält er ihn für den Dichter des „Livre de la Deablerie“ von 1508 (ein Exemplar besitzt die Nationalbibliothek zu Paris). Man liest dort die Verse: De maistre Eloy damerval sans doubtance | Venerable prestre plain de prudence etc. Weiterhin werden noch andere Verse mitgeteilt, in denen auch seiner Vorgänger und Zeitgenossen, wie Dunstable, Du Fay, Binchois, Fede u. a. gedacht wird. Allem Anscheine nach ist die Identität mit dem Komponisten Eloy nicht anzuzweifeln.

* *Johann Hermann Schein's* Werke giebt Herr Dr. *Arthur Prüfer* in Leipzig bei Breitkopf & Härtel in 8 Foliobänden heraus, enthaltend Bd. 1, das Venuskränzlein 1609 und Banchetto musicale 1617 (Instrumentalsuiten). Bd. 2, Musica boscareccia oder Waldliederlein 1621—28 und verwandte Kompositionen. Bd. 3, Diletti pastorali oder Hirtenlust 1624 (weltliche Madrigale) und Studentenschmaus 1626. Bd. 4, Cymbalum Sionium 1615 (Motetten). Bd. 5, Opella nova 1618, 1626 (geistliche Konzerte). Bd. 6, Fontana d'Israel 1623 (geistliche Madrigale). Bd. 7, Cantional 1627 (Gesangbuch). Bd. 8, Gröſsere Gelegenheitskompositionen. Preis des Bandes broschiert 15 M, gebunden 17 M.

* Die am 11. Juni 1901 bei Leo Liepmannssohn in Berlin stattgefundene Autographen-Versteigerung enthielt auch neben anderen 267 Musiker-Autographe, teils Briefe, teils Kompositionen, gröſstenteils neuerer Musiker, nebst einigen älteren wie Frz. Schubert, Reinhard Keiser (ein Klavierstück) und der modernen Meister Mendelssohn und Rob. Schumann. *Katalog* 149 enthält eine Sammlung meist sehr seltener Druckwerke des 16. bis 19. Jahrh.

* Als billige Bezugsquelle von Musikalien empfiehlt sich *C. F. Schmidt* in Heilbronn a./N., Cäcilienstr. 62 u. 64.

* Im Jahrgange 1900 der M. f. M. wurde S. 193 ein Codex der vernichteten Straſsburger Bibliothek beschrieben. Durch Herrn Dr. R. Kade erfuhr ich, dass der verstorbene Karl Riedel sich durch einen Bibliothekar einige Lieder des Kodex durchzeichnen lieſs. Ich wandte mich an die Witwe und erhielt die Durchzeichnungen, die ich hier als Beilage in autographiertem Umdrucke mitteile. Die letzten zwei weltlichen Lieder sind keinenfalls vollständig.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg. 1901.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 8.

Über den Gregorianischen Choral.

Der Gregorianische Choral ist eine bedeutsame Erscheinung in der allgemeinen Musikgeschichte. Ganz abgesehen von der praktischen Verwendung, die er noch heute im katholischen Kultus findet, hat er eine bleibende Wichtigkeit für jeden Musikhistoriker wegen seiner ausschliefslichen Geltung und Übung durch alle Jahrhunderte des Mittelalters. Er hängt zeitlich unmittelbar mit der antiken Musik zusammen und hat von ihr wohl mehr in seinen Melodien aufgenommen als man für gewöhnlich annimmt; seine Einwirkung ist noch geraume Zeit in der Musik der neueren Zeitepoche zu verspüren. So verknüpft er Altertum, Mittelalter und Neuzeit in einem übersichtlichen und logischen Zusammenhange. Diese centrale Stellung müsste eigentlich dem mittelalterlichen Choral unsere Sympathien sichern und zu seiner Erforschung antreiben. Leider ist das bei uns in Deutschland nur in untergeordnetem Mafse der Fall Unsere musikalischen Kreise beschäftigen sich nur ausnahmsweise mit dem alten Chorale, und gerade jetzt scheinen die Verhältnisse sich ungünstiger zu gestalten; nicht als ob die Gleichgültigkeit im Zunehmen wäre, sondern weil Gefahr ist, dass diejenigen, welche sich mit Choral befassen wollen, in einer Weise beeinflusst werden, welche die rechte Entwickelung des geschichtlichen Auffassens auf längere Zeit zu bedrohen vermöchte.

Das Mafs dessen, was über den alten Choral in Musikerkreisen als anerkannte Wahrheit kursiert, ist ein sehr geringes, wie ein

Blick in die Compendien der Musikgeschichte lehrt. Nun aber steht neues Missgeschick und neue Verkennung unmittelbar vor der Thür. Der weltliche Musiker, der sich auf dem fremden und bisher wenig gangbar gemachten Gebiete des mittelalterlichen Choralwesens zurecht finden will, ist naturgemäfs an den katholischen Kirchenmusiker angewiesen, von den man annimmt, dass ihn seine Amtsthätigkeit mit dem Choral in steter Berührung und Verbindung hält. Da also wird man die erste Einführung in das fremde Musikgebiet verlangen. Nun sind aber gerade diese über den Choral so entzweit als möglich. Was der Eine schön nennt, findet der Andere hässlich. Aussicht auf baldige Verständigung ist noch nicht vorhanden; denn was sonst Erfahrungsthatsache ist, dass der Streit die Ansichten klärt und die Sache voran bringt, hat sich bei uns noch nicht bewahrheitet. Freilich, wäre der Streit auf dem gemeinsamen Boden ernsten geschichtlichen Studiums entstanden, könnte man eher Hoffnung haben; nun aber sind die Gegensätze auf etwas ganz anderem als auf geschichtlichem Wissen basiert. Die Verhältnisse liegen, kurz gesagt, in folgender Weise. Seit 1845 wird nach dem mittelalterlichen Choral geforscht und diejenigen, welche an dieser sehr rege betriebenen Geistesarbeit teilgenommen haben, versichern seit geraumer Zeit, dass man ihn gefunden habe. Nun hat im Gegensatz dazu die oberste Behörde in katholischen Kultursachen, die römische Ritenkongregation, 1868 eine ältere Choralausgabe (die sogenannte Medicäa, 1614 und 1615 zu Rom in zwei riesigen Foliobänden gedruckt) zum amtlichen (offiziellen) Choralbuch gemacht und sehr empfohlen, was derselben selbstredend ein grofses Ansehen giebt. Da dieses Buch in seinen musikalischen Qualitäten starke Defekte aufweist und von der Melodiefassung, welche die Choralhistoriker als die mittelalterliche bezeichnen, stark abweicht, ist der Ausbruch des Streites leicht erklärlich. Ich charakterisiere die beiden einander gegenüberstehenden Ansichten als die des Eifers und die der geschichtlichen Forschung. Wer sich über die erstere unterrichten will, findet in der Lektüre der Musica sacra und der Fliegenden Blätter von Regensburg genugsam Gelegenheit. Über die geschichtliche Auffassung sei es mir, der ich seit 1873 der Bewegung folge und an der Arbeit des Erforschens teilnehme, eine kurze Darlegung gestattet. Ich bemerke, dass ich in kurzen Worten und nur im grofsen und ganzen das Facit der bisherigen Arbeit ziehe. Die erste Schwierigkeit boten dem Choralisten die grofsen Choralausgaben vom Ende des 16. Jahrhunderts an. Das mag in unserer Zeit, wo man

bis zu den ersten Quellen zurückzugehen gewohnt ist, merkwürdig aussehen, war aber doch so in den 40er und 50er Jahren, als die historische Forschung erst begann. Thatsächlich sind einige Choralisten an dieser Schwierigkeit hängen geblieben und der begabte *Nisard* ist darüber nicht hinausgekommen. Die oft prachtvoll ausgestatteten und typographisch als Musterleistungen zu rühmenden Choraldrucke von etwa 1575 an enthalten einen verdorbenen Choral; die Melodie hat in ihnen eine Behandlung erfahren, entsprechend der, welche den romanischen und gotischen Kirchen in jenen Tagen zu teil wurde. Die Renaissance hat das Mittelalter nicht verstanden, hat mit ihm gebrochen und soviel als möglich etwas anderes an die Stelle gesetzt. Nicht alle, aber die meisten Choralausgaben jener Zeit, tragen den Stempel dieses Geistes. Im nachfolgenden Jahrhundert wurde die Umarbeitungsmanie noch gesteigert. *Nivers* in Paris hat fast allen religiösen Orden die Choraltradition verdorben. Unter den vielen derartigen Choralwerken nimmt die oben erwähnte Medicäa keine Ausnahmestellung ein oder höchstens in der Weise, dass bei ihr die alte Melodie noch stärker verändert erscheint als bei den andern. Man sucht ihre musikalische Bedeutung hinaufzuschrauben, indem man behauptet, *Palestrina* selbst habe sie bearbeitet, also sei sie ein Meisterwerk; ich aber meine umgekehrt, dass das Urteil über den Melodiezustand dieser Ausgabe im Vergleiche mit der mittelalterlichen Melodie sachlich festzustellen ist; und wenn Palestrina daran gearbeitet hat, was nicht erwiesen ist, um so schlimmer für ihn.

Von den Drucken gehen wir rückwärts zur Geschichte des Mittelalters und kommen zu den Choralhandschriften. Wir haben deren vom 15.—11. Jahrhundert eine große Menge; es werden wenig größere alte Bibliotheken sein, welche nicht irgend ein Exemplar enthalten. Diese Choralbücher sind entweder in Quadratnoten oder in Hufnagelschrift oder in feinen, unmittelbar aus den älteren Neumen abgeleiteten Figuren geschrieben. Wer ein wenig Ernst und Ausdauer zur Arbeit mitbringt, wird sich unschwer hineinarbeiten und die Melodien in der Urschrift lesen und singen können. Außerdem sind in vielen gelehrten Werken, deren lange Liste im ersten Jahrgange der Paléographie musicale (S. 13 ff.) zu finden ist, Facsimile veröffentlicht worden, so dass man über den Zustand von etwa 400 Choralhandschriften sich ein Urteil bilden kann. Doch muss im allgemeinen vor den Schriftproben in den deutschen musikgeschichtlichen Werken gewarnt werden; denn sie zeigen, dass die Verfasser von

der Sache nichts verstehen und beim Leser das Gleiche voraussetzen. Der gute Papa *Ambros* ist in seiner Musikgeschichte mit nicht gutem Beispiele vorangegangen. Ich möchte fast meinen, die „Spinnenfüfse", die Neumen, die ihm offenbar unhandlich sind, seien ihm nächtlicher Weile, ehe er sie schriftlich fixierte, durcheinander gekrochen. Das genannte Material oder anderes in Händen wird es nicht schwer sein, wenigstens ein vorläufiges und bedingtes Urteil über die wahre Gestalt des mittelalterlichen Chorales zu machen. Es ist ein seltsames Verhängnis, dass man in Deutschland beständig streitet und zankt, ohne die Quellenschriften zu Rate zu ziehen; thäte man das, so würde der Streit bald ein anderes Gesicht bekommen; denn ich habe bis jetzt gefunden, dass, sobald jemand sich soweit herbeiliefs, sich mit den mittelalterlichen Handschriften zu beschäftigen, er auch zu gesunden Ideen kam. Auf diese Weise müsste es doch möglich sein, zur Verständigung und Gewissheit über die von uns Choralhistorikern aufgestellten These von der einheitlichen Choralmelodie im Mittelalter zu kommen. Das bisher übliche Spötteln fördert die Sache nicht. Ist endlich der wahre Zustand der mittelalterlichen Melodie bis zum 11. Jahrhundert festgestellt, so wird man dabei nicht stehen bleiben, sondern auch die vorausliegende Zeit zu erforschen versuchen; man wird fragen, was aus den unliniierten Neumenhandschriften mit mehr oder weniger Sicherheit zu entnehmen ist. Diese Handschriften gehen blofs bis ins 9., im besten Falle bis ins 8. Jahrhundert; es liegt aber kein Grund vor, die gar nicht spärlichen Nachrichten, welche uns noch weiter in die musikalische Vergangenheit zurück geleiten, unbeachtet zu lassen und es ist recht merkwürdig, dass wir noch nicht zur Ahnung gekommen sind, dass wir die Musikgeschichte mindestens auf 100 Jahre vor der Gregorianischen Epoche zurückverfolgen können.

Die Fragen, welche die Choralgeschichte im ersten Jahrtausend betreffen, sind schon mehr schwieriger Natur und bedürfen einer umsichtigen Behandlung. Das grofse Gebiet liegt aber gar nicht so brach und unbearbeitet da, als man gemeiniglich meint und ich muss es als für deutsche Choralisten wenig ehrenvoll bezeichnen, dass sie von so vieler literarischer Thätigkeit auf dem Choralgebiet kaum Kenntnis haben und sie heute noch nicht zu fruktifizieren wissen. Eine andere nicht genug beachtete Wahrheit ist auch die, dass zur Choralforschung nicht alle in gleich günstiger Weise vorbereitet und disponiert sind; denn unzweifelhaft hat der Forscher, welcher eine reichliche praktische Kenntnis der vom 11. Jahrhundert an schrift-

lich fixierten Choralmelodien zum Neumenstudium mitbringt, der also weiſs, wie die Weisen klingen, ein bedeutendes voraus vor jenem, der ohne diese Sachkenntnis, etwa vom Standpunkte des modernen Musikers aus, an das Problem herantritt. Da zudem dieses im Zusammenhange mit dem ganzen Kulturleben der Zeit gefasst werden muss, so wird derjenige, welcher jenes kennt, besser zur Erforschung der älteren Choralzeit ausgerüstet sein, als jener, welcher der Epoche fremd gegenübersteht, der beispielshalber nur im Zeitalter der Renaissance zu Hause ist. Dass man diese und ähnliche Regeln der Billigkeit nicht eingehalten hat, wird wohl beigetragen haben zu dem ungenügenden bisherigen Ergebnis der Verhandlungen, die es so weit gebracht haben, dass wir uns nicht einmal zu eigen machen könnten, was anderswo endgültig errungen worden.

Um nun die wesentlichen Ansichten der Choralhistoriker in thunlichster Kürze vorzutragen, habe ich sie in Thesen zusammengefasst, die für weitere Erörterungen als Angelpunkte dienen könnten.

1. Um eine sachgemäſse Vorstellung vom mittelalterlichen Choral zu erhalten, darf man sich nicht an die offizielle Ausgabe (gedruckt in Regensburg, Pustet) halten.

2. Die groſsen Choraldrucke von 1575 sind mit wenigen Ausnahmen in der Melodie verändert und meist Korruptionsausgaben.

3. Ausgangspunkt der Forschung sind die liniierten Choralhandschriften des 11.—13. Jahrhunderts.

4. Diese Handschriften stimmen in einer für verständige Forscher wünschenswerten Weise unter einander überein.

5. Die Neumen haben einen ganz bestimmten Sinn, den man nach langer gelehrter Arbeit in befriedigender Weise festgestellt hat.

6. Die unliniierten Choralhandschriften der dem 11. Jh. vorangehenden Zeit stimmen in kleinen Einzelheiten noch genauer als die liniierten und geben Anlass, die Lesarten der letzteren zu verbessern.

7. Dieses jetzt übersehbare und erforschte Handschriftenmaterial zeigt uns den mittelalterlichen Choral als einen mit überraschender Sorgfalt gepflegten und mit erstaunlicher Einheit in der ganzen Christenheit festgehaltenen Melodienschatz.

8. Der ästhetische Wert der mittelalterlichen Choralmelodie ist ein sehr groſser und lässt die Zeit ihres Entstehens als einen Höhepunkt musikalischer Entwickelung erscheinen.

9. Die mittelalterliche Melodie ist verloren gegangen nicht

durch langsames allmähliches Verderben, sondern durch eine Katastrophe oder ein gewaltsames Zerstören im Zeitalter der Renaissance.

Beuron in Hohenzollern. P. *Ambrosius Kienle*, O.S.B.

Totenliste des Jahres 1900,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

(Schluss.)

Fornari, Vincenzo, Komponist und Orchesterdirigent, st. 52 Jahr alt im Aug. zu Cercola (Neapel). Ménestrel 264. Wbl. 472.

Forssbohm, C. O. Alwin, hochverdienter Chorgesangpädagoge, st. 10. April in Borsdorf bei Leipzig; geb. 8. Aug. 1851 zu Reudnitz. Nekr. Leipziger Tagebl. Nr. 185. Lessm. 257.

Fröhlich, Adolph, Pfarrer in Wertbühl (Kanton Thurgau), Vicepräses des Diözesen-Cäcilienvereins des Bistums Basel, st. 22. Sept. in Wertbühl, 59 Jahr alt. Fl. Bl. 134.

Fumagalli, Polibio, seit 30 Jahren Kompositionslehrer am Konservatorium zu Mailand, st. das. am 21. Juni, 60 Jahr alt. Ricordi 361.

Gaubert, Eugène, Professor der Klarinette am Konservatorium zu Lille, st. das. im Okt. Ménestrel 352.

Geraldini, Gaetano, ehemaliger Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in Travestere, st. in Rom, Ende des Jahres. Sig. 1901, 76.

Gérardy, Dieudonné, Lehrer der Trompete am Konservatorium zu Lüttich, Vater des Violoncellisten Jean G., st. das. im Aug. Guide 625.

von Gernerth, Franz, Appellationsrat in Wien, Komponist zahlreicher Männerchöre, st. das. 79 Jahr alt im Jan. Lessm. 78.

Gitt, Bernhard, ehemaliger Opernsänger, st. 20. März in Jena; geb. 10. April 1824 zu Eisenberg. Bühgen. 179.

Glover, John William, Kapellmeister an der Kathedrale zu Dublin, Komponist einer grofsen Anzahl irländischer Gesänge, st. das. 18. Jan.; geb. ebenda 19. Juni 1815. Ménestrel 58. Wbl. 130. Lessm. 162.

Dieser Glover ist jedenfalls identisch mit dem in der vorjährigen Totenliste aufgeführten C. W. Glover.

Gmür-Harloff, Amelie, Konzertsängerin in Weimar, st. das. 28. Juni. Lessm. 431 u. 510.

Gottschalk, J. V., einer der bekanntesten Impresarien auf dem Konzertgebiete, st. bei einem Eisenbahnunglück in Amerika im Juli. Sig. 763.

Goudroy, Alexandre, Violinvirtuose und Lehrer an der Musikschule zu Amiens, st. das. Ende Dez. Ménestrel 399.

Graben-Hoffmann, Gustav, Professor, Liederkomponist und Verfasser einer Gesangschule, st. 20. Mai in Potsdam; geb. 7. März 1820 zu Bnin bei Posen. Tod.-Anz. Voss. Ztg. Nr. 236.

Gresse, **Léon**, Opernbassist an der grofsen Oper zu Paris, st. zu Marly-le-Roi 7. März; geb. 22. Juli 1843 zu Charolles. Ménestrel 128. Guide 353.

Grimard, **Ely-Edmond**, Musikkritiker der Annales politiques et littéraires in Paris, st. das. im Jan. Wbl. 93. Lessm. 110.

Grove, **George**, Musikschriftsteller, Herausgeber eines wertvollen Musik-Lexikons, Direktor des Royal College of Music in London, st. das. 28. Mai; geb. 13. Aug. 1820 zu Clapham. Nekr. u. Portr. in Mus. Tim. 540. Lessm. 366.

Grützmacher, **Leopold**, Violoncellvirtuose, Konzertmeister am Hoftheater in Weimar, st. das. 26. Febr.; geb. 4. Sept. 1835 zu Dessau. Wbl. 145.

Guatelli, **Calisto**, Pascha, Chef der kaiserlichen Musik in Konstantinopel, als Komponist im ganzen Orient bekannt, st. das. 26. März; geb. 1816 zu Parma. Ménestrel 112.

Guidi-Carnevali, Präsident des Liceo musicale Rossini zu Pesaro, st. Ende Februar daselbst. Ricordi 131.

Guilliaume, **Jules**, Textübersetzer Wagnerscher Opern, Sekretär am Konservatorium zu Brüssel, st. das. 13. Nov., 77 Jahr alt. Guide 854.

Gumprecht, Dr. **Otto**, langjähriger Musikreferent der National-Ztg., Musikschriftsteller, st. 6. Febr.; geb. 4. April 1823 zu Erfurt. Nekr. Sig. 241.

Harloff, siehe **Gmür-Harloff**.

Hartmann, **Ferdinand**, Hof- und Kammermusiker, Lehrer für Klarinette an der Königl. Akademie der Tonkunst in München, st. das. 20. Jan., 48 Jahr alt. Wbl. 79.

Hartmann, **Georges**, Musikverleger in Paris, st. das. 21. April. Guide 401. Lessm. 274.

Hartmann, **Johan Peter Emilius**, Komponist, st. 10. März in Kopenhagen; geb. 14. Mai 1805 ebenda. Nekr. I. M. G. 1, 291. Wbl. 160.

Hasel, **Johann Emerich**, Komponist und Professor der Harmonielehre in Wien, st. das. 27. Aug.; geb. 21. Dez. 1828 zu Ofen. Nekr. K. u. Musz. 146.

Haynes, **Walter Battison**, Kirchenkomponist, Organist an der St. Philips Kirche zu Ober Sydenham (London), st. das. 4. Febr.; geb. 21. Nov. 1859 zu Kempsey bei Worcester. Nekr. u. Portr. Mus. Tim. 183.

Heap, Dr. **Charles Svinnerton**, Organist, Komponist und Dirigent in Birmingham, st. das. im Juni; geb. 1847 ebenda. Lessm. 397.

Heath-Mills, **R.**, Musikdirektor der West London Mission, st. zu Sandy, Bedfortshire, 18. Mai. Ménestrel 410.

Heffner, **Karl**, Musikdirektor und Gesanglehrer am Königl. Max-Gymnasium zu München, st. 5. Sept. in Baden-Baden. N. Z. f. M. 456. Mus. sac. 119.

Held, **Ludwig**, Librettist, seit 1873 Redakteur des neuen Wiener Tageblattes, st. in Wien 2. März; geb. 1837 zu Regensburg. Neue freie Presse.

Hellriegel, . . ., Kantor in Dippoldiswalde, st. das. im Nov., 58 Jahr alt. Wbl. 661.

Heim, Ernst Friedrich, Organist an der St. Petrikirche und langjähriger Dirigent des Hering'schen Gesangvereins in Bautzen, st. das. 22. Dez. Lessm. 1901, 51.

Helmberger, Michael, Kanonikus am Kollegialstifte St. Johann und Chorregent an der Stadtpfarrkirche St. Emmeran zu Regensburg, st. das. 5. Nov.; geb. 1820. Fl. Bl. 145.

Hermann, Théophile, Violinvirtuose, Konzertmeister am Monnaie Théâtre zu Brüssel, st. das. im Sept., 57 Jahr alt. Guide 757.

von Herzogenberg-Peccaduc, Heinrich, Professor, Komponist, Vorsteher einer Meisterschule für Komposition an der Königl. Akademie der Künste in Berlin, st. 9. Okt. in Wiesbaden; geb. 10. Juni 1843 zu Graz. Tod.-Anzeige.

Hess, J. Ch., Komponist, durch seine Transkriptionen bekannt, st. 84 Jahr alt am 8. März zu Paris. Guide 304.

Hesselbarth, . . ., Hofrat, ehemaliger langjähriger Leiter der Rudolstädter Hofkapelle, st. im Jan. in Dessau. Wbl. 93.

Hessler, Alexander, ehemaliger Direktor des Stadttheaters zu Straßburg i. E., st. das. 9. Febr.; geb. 1833 zu Torgau. Wbl. 105. Bühgen. 85.

Hetzel, Moritz, Komponist, Großherzgl. Musikdirektor in Mannheim, st. das. 14. Sept.; geb. 12. Sept. 1850 zu Stassfurt. Tod.-Anz. Bühgen. 422.

Heynsen, Lulu, Oratoriensängerin, st. 23. Jan. in Berlin. Wbl. 79. Lessm. 78.

Hill, Dr. Horace, Kirchenkomponist und Chormeister in Norwich, st. das. 16. März, 67 Jahr alt. Mus. Tim. 268.

Hime, Edward Lawrence, Komponist und Tenorist, st. 16. Aug. in Harlesden; geb. 1823 zu Liverpool. Mus. Tim. 612.

Hinkelmann, K. H., Musikdirektor in Chemnitz, st. das. 72 Jahr alt im Nov. Lessm. 745.

Hirschel, Hermann, Librettist, st. 26. Nov. in Berlin; geb. 1848 zu Hamburg. Voss. Ztg.

Hirschfeld, Anna, Konzertsängerin, st. Anfang des Jahres in London. Sig. 169.

Hohl, Heinrich, Direktor des Stadttheaters zu Frankfurt a. O., st. das. 58 Jahr alt 3. März. Bühgen. 121.

Hopkins, John, seit 40 Jahren Organist an der Kathedrale zu Rochester, st. das. 78 Jahr alt 27. Aug. Mus. Tim. 684.

Howe, Sidney, Tenorist, st. 36 Jahr alt, Ende Dez. zu Melrose (Nord Am.). Sig. 1901, 76.

Ismaël, siehe **Diepedael.**

Jacquot, Pierre-Charles, renommierter Geigenbauer in Nancy, st. das. 71 Jahr alt im Jan. Wbl. 93.

Jahn, Wilhelm, von 1881—1897 Direktor der Hofoper in Wien, st. das. 21. April; geb. 24. Nov. 1835 zu Hof in Mähren. Nekr. im Abendblatt der Neuen freien Presse Nr. 12808.

Jancourt, Louis-Marie-Eugène, Professor des Fagotts am Konservatorium zu Paris, Verfasser einer Schule und zahlreicher Kompositionen für sein Instrument, st. 28. Jan. in Boulogne-sur-Seine; geb. 15. Jan. 1815 zu Château-Thierry. Ménestrel 40.

Jauner, Franz, von 1875—1880 Direktor der Hofoper, dann des Ringtheaters zu Wien, st. das. durch Selbstmord, 23. Febr., 68 Jahr alt. Lessm. 226.

Jessel, Sarah, Vokalkomponistin in Frankfurt a. M., st. das. 7. Okt., 45 Jahr alt. Wbl. 587.

Jewson, F. A., Orgelvirtuose und Organist in London, st. das. im Febr.; geb. ebenda 1856. Lessm. 226.

Johnston, Walter Russel, Organist in NewYork, st. das. 54 Jahr alt im Aug. Wbl. 472.

Kade, Professor Dr. **Otto**, Musikschriftsteller, Historiker und Großherzgl. Musikdirektor a. D., st. 19. Juli in Doberan; geb. 6. Mai 1819 zu Dresden. Tod.-Anz. u. Nekr. Mecklenburger Ztg. Nr. 333 und M. f. M. 32, 169.

Kaps, Amandus, ehemaliger Heldentenor am Stadttheater zu Hamburg, st. 6. März zu Polzin; geb. 26. Sept. 1810. Lessm. 194. Bühgen. 121.

Kingston, Beatty William, Musikschrifsteller, st. 63 Jahr alt im Sept. zu London. Lessm. 610.

Klotzsch, Wilhelm, Königl. Kammermusiker in Kassel, Klarinettist, st. das. 1. Okt.; geb. 5. Febr. 1853 zu Domnitz, Kr. Torgau. Lessm. 745.

Knauth, Friedrich, Königl. Kammermusiker a. D. in Berlin, st. das. 70 Jahr alt, 20. März. Lessm. 226.

Knöller, Max, Kapellmeister am Stadttheater zu Riga, st. das. 17. Nov.; geb. 16. Jan. 1861 zu Weimar. Wbl. 661. Bühgen. 519.

Kösperer, ..., Gymnasialmusiklehrer a. D., durch einige Männerchöre bekannt, st. 72 Jahr alt im Febr. zu Freising. Wbl. 116. Lessm. 226.

Kothe, Wilhelm, Königl. Musikdirektor und Sem.-Oberlehrer a. D., Komponist, st. 31. Dez. 1899 zu Habelschwerdt; geb. 8. Jan. 1831 zu Gröbnig (Schlesien). Fl. Bl. 10.

Krause, Ferdinand, Königl. Musikdirektor in Neustettin, st. das. 6. Febr. Lessm. 110.

Krebs-Brenning, Mary, Königl. Sächs. Kammervirtuosin, st. 27. Juni in Dresden; geb. ebenda 5. Dez. 1851. Dresdener Journal Nr. 147.

Kreuzer, Heinrich, ehemaliger lyrischer Tenor am Wiener Hoftheater, st. 25. Okt. in Baden bei Wien; geb. 1819 in Wien. Wbl. 619. Lessm. 745.

Kudirka, Vincenz, Arzt in Schaky (Litauen), Sammler litauischer Volkslieder, st. das. Anfang Dez. 1899; geb. 1858. I. M. G. 1, 174.

Labriola, Pietro, Komponist einer großen Anzahl von Volksgesängen, st. 80 Jahr alt im Dez. in Neapel. Ménestrel 407.

Landskron, Leopold, Komponist, Klavierprofessor am Konservatorium zu Wien, st. das. 18. Juli; geb. 5. Dez. 1842 ebenda. K. u. Musz. 124.

Langehan, Richard, Kapellmeister am Kaim-Orchester in München, st. das. 18. März, 35 Jahr alt. Wbl. 189.

Léonce, ..., Opernsänger, st. im Febr. zu Raincy, 80 Jahr alt. Guide 232.

Leutheuser, ..., Komponist, Musikdirektor am Ernst-Albert Seminar zu Koburg, st. das. 7. Okt., 64 Jahr alt. Woche 1606.

Levi, Hermann, bairischer General-Musikdirektor, st. 13. Mai in München;

geb. 7. Nov. 1839 zu Gießen. Nekr. Wbl. 334, Lessm. 302 und Sig. 585.

Liebe, Eduard Ludwig, Musikdirektor und Vokalkomponist in Chur, st. das. 4. Juli; geb. 19. Nov. 1819 zu Magdeburg. Wbl. 394. Lessm. 463. Sig. 668.

Liedl, Franz, Violinvirtuose, st. in Budapest 31. Okt. Lessm. (fälschlich Siedl) 745. Sig. 938.

Link, Antoinette, ehemalige in Europa und Amerika gefeierte Primadonna, vergiftete sich Ende Okt. in Brooklyn (NewYork). Ménestrel 360. Lessm. 745.

Löffler, R., Liederkomponist, st. im Nov. in Pittchach in Niederösterreich. 80 Jahr alt. Wbl. 661.

Lohse, Mathilde, Sängerin und Gesanglehrerin in Riga, st. das. 41 Jahr alt im Juni. Lessm. 394.

Lorenz, Adolph, Oberlandesgerichtsrat a. D., langjähriges Direktionsmitglied der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien, unter dem Pseudonym *Adolph Lenz*, beliebter Tanzkomponist, st. 76 Jahr alt, 29. März zu Wien. Lessm. 243.

Lorenz, Friedrich August, Hofkantor a. D. in Dresden, st. das. 12. Sept. Wbl. 544. Lessm. 574.

Luzzatto, Attilio, Advokat, Musikkritiker und Direktor des Journals „la Tribuna“ in Rom, st. das. 12. Mai; geb. 1853 zu Udine. Ménestrel 167.

Lyle, George Edwin, Organist und Chormeister zu Sherborne (Dorset), st. das. 3. Jan., 57 Jahr alt. Mus. Tim. 124.

Magotti, Alessandro, Komponist, st. im Dez. in Bologna. Ménestrel 407.

Mauracher, Hans, Hoforgelbauer in Salzburg, st. das. 12. Juni, 53 Jahr alt. Wbl. 394.

Mazzolani, Antonio, Komponist, st. 25. Febr. in Ferrara; geb. 26. Dez. 1819 zu Ruina. Ricordi 75. Ménestrel 48.

Mazzucato, Alberto, Sohn des Komponisten *Alb. M.*, Musikkritiker und Mitarbeiter an Grove's „Dictionary of Music and Musicians“, st. in London im Okt. Ménestrel 352.

de Medina Ribas, Nicolaus, Violinvirtuose in Oporto, st. das. im März. Wbl. 267.

Meijroos, H. A., Musikdirektor, Komponist und Direktor des Konservatoriums zu Arnheim, st. das. im Febr., 70 Jahr alt. Wbl. 172.

Merck, Louis, Hornvirtuose und Lehrer seines Instrumentes am Konservatorium zu Brüssel, st. in Saint-Gilles 15. April; geb. 1832 zu Landau in Baiern. Guide 378.

Milliet, Paul, Direktor der Musikzeitung „le monde artiste“ in Paris, st. das. im Juni. Ménestrel 207.

Molitor, Johann Baptist, Domkapellmeister und Chorallehrer am bischöflichen Priesterseminar zu Leitmeritz, st. das. 25. Mai; geb. 14. Nov. in Stadt Weil in Württemberg. Fl. Bl. 77.

Monk, Dr. **Edwin George**, ehemaliger Organist am York Minster in London,

Komponist zahlreicher Kirchensachen, st. das. 3. Jan.; geb. 13. Dez. 1819 zu Frome (Somersetshire). Nekr. u. Portr. Mus. Tim. 96.

Motelli, Nestore, Contrabassist am Scala-Theater zu Mailand, vordem in Kairo und anderen Theatern, st. 3. Febr. 1900 in Mailand. Ricordi 88.

Mozzi, Eugenio, Tenorist am Teatro lirico in Mailand, st. in Triest im Febr. Ménestrel 72.

von Muncker, Dr. **Theodor**, Bürgermeister von Bayreuth, einer der ersten und treuesten Förderer der Festspiele, st. das. 14. Febr.; geb. 1822. Lessm. 126.

Murio-Celli, hervorragende Sängerin in NewYork, st. das. im April; gebürtig aus Braunschweig. Wbl. 240.

Nemethy, siehe **Stoll-Nemethy**.

Nietzsche, Professor **Friedrich Wilhelm**, Philosoph und Musikschriftsteller, st. nach elfjähriger geistiger Umnachtung 25. Aug. in Weimar; geb. 15. Okt. 1844 zu Roiken bei Lützen. Nekr. Lessm. 507.

Nováček, Ottokar, Violinvirtuose und Komponist, st. 3. Febr. in NewYork; geb. 13. Mai 1866 zu Temesvar in Ungarn. Nekr. Lessm. 110.

Ockert, Louis, Direktor des Stadttheaters in Essen a. R., st. das. 26. Juni; geb. 1843 zu Leipzig. Bühgen. 305.

Oelschlägel, S. E., Musikdirektor in Dresden, st. das. im Juli. Deutsche Musiker Ztg. 432.

Orrù, Giuseppe, Komponist von Pianofortepiecen und Verfasser eines „Piccolo Dizionario biografico di musicisti sardi", schrieb auch für Ricordi's Gazzetta, st. im Febr. zu Florenz. Ricordi 131.

Paolantonio, . . ., Komponist und Pianist in Neapel, st. das. 16. Sept. durch Selbstmord, 22 Jahr alt. Ménestrel 320.

Pearce, Dr. **S. Auston**, Organist an der Presbyterian-Kirche in Jersey, st. das. 63 Jahr alt im April. Wbl. 240.

Peronnet, Joanni, Opernkomponist in Paris, st. das. 45 Jahr alt, 10. Okt. Ménestrel 328.

Personi, Francesco, ehedem Operntenor, später Kapellmeister an der Kathedrale zu Brescia, st. das. 22. Juli, 84 Jahr alt; geb. 1816. Ricordi 410. Ménestrel 255.

Piefke, Rudolph, ehemals Kapellmeister im 48. Inf.-Reg., Komponist, st. 25. Nov. zu Küstrin, 65 Jahr alt. Leipz. Illustr. Ztg. Nr. 2997.

Pinni-Pizzorni, Adele, junge italienische Sängerin, st. im März in der Havana. Sig. 457.

Plank, Fritz, Grofsherzogl. Kammersänger, st. 15. Jan. in Karlsruhe; geb. 7. Nov. 1848 zu Wien. Nekr. Wbl. 52.

Pole, Dr. **William**, Musikschriftsteller (the Philosophy of Music, — Monographie of Mozart's Requiem), Mitarbeiter an Grove's Dictionary, st. 30. Dez. in London; geb. 22. April 1814 zu Birmingham. Nekr. u. Portr. Mus. Tim. 1901, 103.

Pollitzer, Adolph, Direktor der Academy of Music in London, gesuchter Violinlehrer, st. das. 14. Nov.; geb. 1832 zu Pest. Mus. Tim. 807.

Populus, Nicolas-Adolphe-Alphonse, Komponist, Klavier- und Gesangsprofessor in Paris, st. das. 12. Juni; geb. 1831 zu Arcueil. Ménestrel 207.

Porges, Heinrich, Königl. Musikdirektor, Komponist und Musikschriftsteller in München, st. das. 17. Nov. inmitten einer Probe zu Liszt's Christus; geb. 25. Nov. 1837 zu Prag. Nekr. u. Portr. Wbl. 687 u. Sig. 1035.

Porto Allegre, Ignacio, Kirchenkomponist und Gesangsprofessor am Konservatorium zu Rio-Janeiro, Verfasser eines Musiklexikons, st. das. 45 Jahr alt im Nov. Ménestrel 391.

Powley, John, Komponist, Chormeister und Musiklehrer am Bratfield College zu Reading, st. 16. Febr. zu Whitton in Middlesex. Mus. Tim. 195.

Probst, Professor Dr. **Ferdinand**, Domprobst zu Breslau, Autor des Buches „die Liturgie der ersten drei christlichen Jahrhunderte", st. das. 26. Dez. 1899; geb. 23. März 1816 zu Echingen. I. M. G. 1, 207.

Proksch, Marie, Vorsteherin des von ihrem Vater gegründeten Musikinstituts in Prag, st. das. 17. Mai, 64 Jahr alt. Nekr. N. Z. f. M. 347.

Prudenza, Antonio, ehemals berühmter Bühnentenor, st. 74 Jahr alt im Mai in Livorno. Ricordi 284. Ménestrel 167.

del Puente, Giuseppe, Opernbariton, st. im Mai in Philadelphia; geb. 1845 zu Neapel. Ménestrel 207.

Pychowski, Giovanni Nepomuceno, Komponist, st. im April in Hoboken (Ver. St.), 82 Jahr alt. Wbl. 267.

Rabaud, Hippolyte-François, Violoncellist und Lehrer seines Instrumentes am Konservatorium zu Paris, Verfasser einer Violoncellschule, st. das. 20. April; geb. 29. Jan. 1839 zu Sallèles-d'Aude. Guide 402.

Rebling, Friedrich, früher Opernsänger, später Gesanglehrer am Konservatorium zu Leipzig, st. das. 15. Okt.; geb. 14. Aug. 1835 zu Barby i. E. Wbl. 575. Nekr. Sig. 898.

Reeves, David, Wallis, Kapellmeister, st. im März in Providence, 52 Jahr alt. Wbl. 207.

Reeves, John Sims, einst gefeierter Tenorist, st. 25. Okt. in Worthing bei London; geb. 26. Sept. 1818 zu Woolwich. Nekr. Mus. Tim. 806.

Reinhold, Alexander, ehemaliger Operntenor, st. 15. Juli zu Aschaffenburg; geb. 10. Dez. 1841 zu Wien. Bühgen. 350.

de Retz, siehe **Tagliafico**.

Reynaud, Armand, Komponist und Musikdirektor in Toulouse, st. das. im April, 52 Jahr alt. Ménestrel 112.

Ribas, siehe **de Medina Ribas**.

Riga, Jean, Klavierprofessor am Konservatorium zu Brüssel, st. das. im Aug., 64 Jahr alt. Bruder des verstorbenen *François R.* Guide 658.

Rivière, Jules-Prudence, Komponist und seit 1871 Direktor der Promenaden-Konzerte in London, st. in Colwyn-Bay bei London, 26. Dez.; geb. 1819 zu Paris. Mus. Tim. 1901, 123.

Ronconi, Sebastiano, Baritonist, st. 70 Jahr alt im Febr. in Mailand Bruder des berühmten 1890 verstorbenen *Georgio R.* Guide 305.

Rosé, Heinrich, seit 1886 Direktor des Stadttheaters zu Danzig, st. das. 4. Juni, 63 Jahr alt. Sig. 668.

della Rovere, Massimiliano Querci, Komponist in Venedig, st. das. 58 Jahr alt den 30. Sept. Ricordi 534. Wbl. 619.

Rubieri, Gabriele, geb. **Fass**, ehemalige Theaterdirektorin, zuletzt Chorsängerin am Hoftheater zu Dessau, st. das. 1. Nov. Bühgen. 519.

Russell, Henry, Liederkomponist in London, st. das. 8. Dez.; geb. 24. Dez. 1812 in Sheerness. Nekr. u. Portr. Mus. Tim. 1901, 27.

Sachs, Jules, Konzertagent in Berlin, st. 15. April, 50 Jahr alt in San Remo. Lessm. 257.

Sackur, Karl, Musikalienverleger in Breslau, st. das. 50 Jahr alt, 5. Dez. Deutsche Musiker-Ztg. 740.

Schäffer, Hermann, Korrepetitor a. D. an der Hofoper zu Berlin, st. das. im Juli. Wbl. 424.

Schalk, Joseph, Klavierprofessor am Konservatorium zu Wien, st. das. 44 Jahr alt, 7. Nov. Lessm. 745.

Schein, Paul, eifriger Sammler und Herausgeber russischer Volkslieder in Riga, st. das. im Aug.; geb. 1826 zu Mohilew. Guide 641.

Schiemüller, Gustav, Musiklehrer und langjähriger Musikreferent des Leipziger Tageblattes, st. das. 22. Mai, 59 Jahr alt. Wbl. 317.

Schmitt, Victor Chr., langjähriger Hofopernsänger in Wien, st. das. 23. Febr.; geb. 24. Nov. 1844 zu Frankfurt a. M. Wbl. 145. Bühgen. 121.

Sig. 410 u. Wbl. 142 führen denselben irrtümlich an der Weimarer Bühne und dort gestorben an.

Schramke, Hermann, Königl. Musikdirektor in Berlin, vordem Dirigent der Singakademie in Kottbus, st. in Berlin 20. Dez. Lessm. 1901, 51.

Scott, John, Lady, Komponistin schottischer Balladen, st. im März in Spottiswoode (Schottland), 90 Jahr alt. Wbl. 207. Sig. 457.

Sénard, Jules, Klavier- und Gesangsprofessor in Dijon, st. das. im Juni; geb. ebenda 1815. Ménestrel 207.

Senff, Bartholf Wilhelm, Musikverleger und Herausgeber der „Signale für die musikalische Welt“ in Leipzig, st. 25. Juni in Badenweiler; geb. 2. Sept. 1815 zu Friedrichshall bei Koburg. Nekr. u. Portr. Sig. 657.

Senkrah, Arma, eigentlich **Harknes**, Violinvirtuosin, Gattin des Rechtsanwalts *Hoffmann* in Weimar, endete das. am 4. Sept. durch Selbstmord; geb. 6. Juni 1864 zu NewYork. Wbl. 498.

Sherman, A. H., Frau (**Acton Horton**), Musikschriftstellerin, st. im März in Minneapolis. Wbl. 207.

de Sivry, Charles, Komponist von Operetten und Pantomimen in Paris, st. das. 15. Jan. Ménestrel 24.

Sommer, Karl Marcell, ehemaliger Wiener Hofopernsänger, st. 9. Okt. zu Bleiburg in Kärnten; geb. 1855 zu Klagenfurt. Wbl. 575. Lessm. 626.

Sslavjansky d'Agreneff, Dmitry Alexandrowitsch, Sänger und Veranstalter der russischen Vokalkonzerte, st. im Okt. in Moskau; geb. 1836. Nekr. Deutsche Musiker-Ztg. 629.

Wie nachträglich die Münchener Allgem. Ztg. vom 19./6. mitteilt, geht die Todesanzeige von Ssl. selbst aus, der sie als Reklame benützt.

Stürnemann, . . ., Musikdirektor und Organist in Altstätten, st. das. 13. Nov. Wbl. 648.

Stobwasser, Julius, Mitbesitzer der Blechblasinstrumenten-Fabrik W. Stobwasser's Söhne in Graslitz in Böhmen, st. das. im Sept., 63 Jahr alt. Sig. 874. Wbl. 561.

Stokoe, Richard, Organist und Chormeister an der Christuskirche in London, st. das. 12. Juli. Mus. Tim. 548.

Stoll-Nemetty, Gisela, Opernsängerin in Budapest, st. das. 34 Jahr alt im Aug. Wbl. 461. Lessm. 510.

Stoumon, Oskar, Komponist zahlreicher Ballets und Operetten, Musikschriftsteller und Direktor des Monnaie-Théâtre zu Brüssel, st. das. 25. Febr.; geb. 20. Aug. zu Lüttich. Guide 208.

Streicher, Andreas, Sohn und genialer Mitarbeiter des Klavierfabrikanten *Johann Baptist Str.* und ein Enkel von *Johann Andreas Str.*, st. 75 Jahr alt in Wien im Nov. Lessm. 745. Sig. 1035.

Sullivan, Arthur Seymour, fruchtbarer Operetten-Komponist, st. 22. Nov. in London; geb. ebenda 13. Mai 1842. Nekr. u. Portr. Mus. Tim. 785. Ricordi 637.

Süss, Christian, ein zu Ruf gelangter Verfertiger von Violinbogen in Markneukirchen, st. das. 14. Okt., 70 Jahr alt. Wbl. 619. Lessm. 745.

Tagliafico, Joseph-Dieudonné, früher Opernbassist, dann unter dem Pseudonym *de Retz* Komponist einer grofsen Anzahl Romanzen, st. Ende Jan. zu Nizza; geb. 1. Jan. 1821 zu Toulon. Ricordi 120. Ménestrel 39.

Taylor, Dr. **James**, Organist und Pianist in Oxford, st. das. 1. Aug.; geb. 1833 zu Gloucester. Mus. Tim. 612.

Thieme, Otto, Balletmeister am Hoftheater zu Dresden, st. 15. Sept. in Hubertusburg i. S.; geb. 1855 zu Breslau. Bühgen. 414.

Thomas, Ernest, Musikschriftsteller und Mitarbeiter am Guide musicale, st. in seiner Geburtsstadt la Roche-en-Brénil (Côte d'or), 40 Jahr alt. Nekr. Guide 716.

Thooft, Willem Frans, Komponist und Musikschriftsteller in Rotterdam, st. das. Ende Sept.; geb. 10. Juli 1829 zu Amsterdam. Wbl. 544. Lessm. 745.

Troept, F., Komponist in Rotterdam, st. das. im Aug. Guide 641. Wbl. 498.

Vasseur, Jules, Organist und Musiklehrer an der Schule von Saint-Cyr zu Versailles, st. das. im Jan. Ménestrel 24.

Villani, Giuseppe, Bühnentenor, st. im März zu Chieti; geb. 1822 in Foggia. Ménestrel 104.

Vitrioli, Annunziato, Opern- und Oratorienkomponist, st. 11. März in Reggio. Ménestrel 120.

Vivier, Eugène, Hornvirtuose, st. 24. Febr. in Nizza; geb. 4. Dez. 1817 zu Brioude (Haute-Loire). Ménestrel 72.

Vogl, Heinrich, Königl. bairischer Kammersänger, Komponist, st. 21. April in München; geb. das. 15. Jan. 1845. Nekr. N. Z. f. M. 288. Wbl. 288. Sig. 529.

Vogrl, Fanny, geb. **Greibner**, Gattin des Kapellmeister *Vogrich*, dramatische

Sängerin, zuletzt Gesanglehrerin am Konservatorium zu Brüssel, st. 14. Nov. zu Ixelles bei Brüssel. Guide 853.

Wagner, Johann, beinahe 50 Jahr Organist an der St. Bernhardkirche zu Basel, st. das. im Mai. Wbl. 317.

Waldauer, August, Professor, Gründer des Beethoven-Konservatorium zu St. Louis in Am., st. das. 26. Dez.; geb. 1825 in Stuttgart. Mus. Tim. 1901, 124. Wbl. 1901, 38.

Wassiljew, Wladimir Ivanowitsch, Hofopernsänger in St. Petersburg, st. das. 72 Jahr alt, 6. Sept. Lessm. 558.

Weber, Georg, Opernsänger am Stadttheater zu Frankfurt a. M., st. auf einer Ferienreise in Luzern am 1. Aug.; geb. 9. Okt. 1842 zu Darmstadt. Wbl. 437. Bühgen. 357.

Weber, Dr. **Heinrich**, Pfarrer, st. 1. März in Höngg (Schweiz), geb. 1821 in Zürich. Förderer des Volksgesanges, Verfasser mehrerer Schriften (1876, 1891), s. Biogr. in Schweiz. Musikztg. 1900, Nr. 12 mit Portr.

Weiglein, Ludwig, pens. Wiener Hofopernsänger, st. im Nov. zu Guntramsdorf bei Wien; geb. 14. Dez. 1849. Sig. 987. Lessm. 745.

Weissenborn, Ernst, langjähriger Stadtmusikdirektor in Nordhausen, st. das. 6. Dez., 73 Jahr alt. Wbl. 1901, 26.

Werner, August, Komponist und Musikprofessor am Konservatorium zu Genf, st. das. im März; geb. 15. April 1841 zu St. Petersburg. Guide 353. Lessm. 243.

Witt, William, früherer Besitzer der Verlags-Firma: J. J. Ewer & Co. in London, st. das. 5. April. Mus. Tim. 339.

Wusching, Konrad, Komponist ungarischer Volkslieder, Chormeister in Lugos, st. das. 24. Aug., 67 Jahr alt. N. Z. f. M. 456.

Zech, Emil, Pianist und Musiklehrer in Wiesbaden, st. das. 76 Jahr alt, 14. Nov. Tod.-Anz.

Zellner, Julius, Komponist in Wien, st. 28. Juli zu Mürzzuschlag in Steiermark; geb. 1832 in Wien. K. u. Musz. 125.

Zimay, Ladislaus, Komponist und Klavierprofessor am National-Konservatorium zu Budapest, st. das. 10. April: geb. 29. Juni 1822 zu Gyöngijos in Ungarn. Wbl. 240. Lessm. 274.

Mitteilungen.

* Jahrbuch der Musikbibliothek *Peters* für 1900. Siebenter Jahrg. Herausgegeben von *Emil Vogel*. Leipzig 1901, C. F. Peters. gr. 8°. 123 Seiten mit der Todesanzeige des zeitigen Besitzers Dr. *Max Abraham*. Der Inhalt des Jahrbuches besteht aus den Artikeln: Die wichtigsten Erscheinungen in der Musik seit dem Tode Richard Wagner's von *Leopold Schmidt*, Die Musik im Lichte der Darwin'schen Theorie von *Oswald Koller*, Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik von *Hermann*

Kretzschmar, Beethoven und seine Gönner von *Guido Adler* und Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1900 erschienenen Bücher und Schriften über Musik von *Emil Vogel.* Musikgeschichtlich von hohem Wert ist der Artikel von *Herm. Kretzschmar,* der aus Quantz' Flötenschule und Emanuel Bach's Klavierschule, die über die damalige Musikausführung die genauesten Angaben machen, die betreffenden Stellen auszieht und an Beispielen nachweist, wie man Instrumentalwerke des 18. Jahrhunderts einst ausführte. Sehr treffend bemerkt der Herr Verfasser, dass die Komponisten des 18. Jahrhunderts nur das Gerippe des Tonsatzes niederschrieben und die harmonische Ausfüllung den Ausführenden überließen, weshalb sie bei ihren Orchesterwerken eine große Anzahl harmonische Füllinstrumente vorschrieben, die nur aus der Generalbass-Stimme begleiteten, wie Orgel, Klaviere, Lauten, Theorben und ähnliche Reisinstrumente. Seite 56 schreibt der Verfasser „Jedermann weiß jetzt oder könnte es wissen, dass der Bass in den Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts eine Stenographie ist, dass er „ausgesetzt" werden muss. Dieses „Aussetzen" der Bässe ist in ununterbrochener Tradition von der alten Generalbasszeit her im Harmonieunterricht in Übung geblieben. Es wäre aber wohl an der Zeit, dass man mit den Bässen in lauter gleichen Noten (im heutigen theoretischen Unterricht) für die höheren Stufen dieser Übungen aufräumte und die Schüler direkt an die Accompagnementsskizzen der alten Meister führte. Da kommt Leben in die abstrakte Thätigkeit und es zeigt sich dem Schüler schnell, ob ihm seine Harmonie und sein Kontrapunkt genügend weit gebracht haben. Es muss in dieses „Aussetzen" der Bässe wieder die alte Freiheit und Leichtigkeit kommen, wir müssen es wieder bis zum Improvisieren auch bei schwierigeren Vorlagen bringen. Die Wissenschaft vom Accompagnement ist noch nicht genügend in die Praxis gedrungen, es giebt Gruppen unter den Musikern, denen es fremd zu sein scheint, dass sie auch sie nahe angeht. *Karl Reinecke* hat in seinem vorzüglichen Schriftchen über „Die Klavierkonzerte W. A. Mozart's" nachgewiesen, dass in diesen Konzerten die dünnen zweistimmigen Stellen mit vollgegriffenen Harmonien ausgefüllt werden müssen. Diese Forderung gilt für die Vor-Mozart'sche Klaviermusik erst recht. Trotzdem spielen aber unsere Pianisten fast ohne Ausnahme die Sarabanden, Bourrés und Menuetts der Bach'schen Suiten so wie sie notiert sind, d. h. ohne die vorausgesetzte Ergänzung an den zweistimmigen Stellen. Dass es in der alten Musik außer in Fugen und außer in wenigen Ausnahmen thatsächlich weder einstimmigen noch zweistimmigen Satz giebt, steht von *Heinrich Albert's* Vorrede zum zweiten Teile seiner Arien ab (1640) durch zahlreiche Lehrbücher fest. Der Artikel enthält so viel Beherzigenswertes, dass er den Fachgenossen nicht angelegentlichst genug empfohlen werden kann.

* *Heinrich Marschner* von *Georg Münzer.* Berlin 1901, „Harmonie" Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst G. M. B. H. Herausgegeben von Heinrich Reimann. gr. 8⁰. 90 Seiten mit zahlreichen Porträts. Marschner wurde am 16. August 1795 zu Zittau geboren und starb am

14. Dezember 1861 in Hannover. Für den Biographen Marschner's erwächst die schwierige Aufgabe seine Leistungen gerecht zu beurteilen. M. war ein Schnell- und Vielschreiber. Schreibt er doch seinem Freunde dem Musikverleger Friedrich Hofmeister in Leipzig am 1. August 1822: „Das ist mein einziger Fehler, dass ich keine Geduld habe — da ich aber hierin inkurabel bin, so muss ich um Nachsicht bitten — ich bin sonst traktabel ... Ich verschmähe mühsam Errungenes. Frei muss die Seele sich schwingen. Kommt sie aber trotz ihrer Freiheit nicht in verschiedene Luftschichten? Zwingen will und kann ich sie nicht, alle Blumen, die ich zum Kranze winde, gleich wohlriechend zu finden.“ Marschner fehlte aber auch Weber's berauschende melodische Erfindungskraft, trotzdem er an guten Einfällen nicht arm war. Eine besondere Begabung zeigte er für die musikalische Darstellung geisterhafter Erscheinungen. Daher begründete er auch seinen Ruf durch die Opern „Der Vampyr“ und „Hans Heiling“, die auch, wie die Oper „Der Templer und die Jüdin“ vom Herrn Verfasser ausführlich besprochen und ihr Charakteristisches hervorgehoben wird. Alle übrigen Kompositionen, die in zahlreichen Opern, Gesängen, Liedern und Klavierpiecen bestehen, treten gegen die drei obigen Opern zurück und zeigen ihn sogar oft von einer sehr oberflächlichen Seite. M.'s äufseres Leben war vieler Schwankungen ausgesetzt. Schon in der Jugendzeit schwankte er zwischen dem Studium der Juristerei und dem Musikstudium, so dass er in keinem der beiden Fächer ernsthafte und andauernde Studien gemacht hat. Ohne Vermögen heiratete er jung und zog mit seiner Frau, einer Sängerin, in der Welt herum. Fasste da und dort zeitweise festen Fufs, bis er endlich im Jahre 1831 in Hannover Kapellmeister wurde. Hier hielt er zwar sein lebelang aus, hatte aber unter allerlei Kabalen und geringem Gehalte zu leiden, so dass sein Leben unter allerlei Widerwärtigkeiten dahinfloss. Zum Teil war er selbst daran schuld, denn er hatte eine scharfe Zunge, hielt mit seinen liberalen Gesinnungen nicht zurück und machte sich oben und unten Feinde. Von seinen eigenen Leistungen hatte er einen übertriebenen hohen Begriff und schob die geringe Anerkennung auf die Kritik und das dumme Publikum. Noch weniger war er bereit die Leistungen anderer anzuerkennen, und so musste er erleben, dass seine eigenen Werke, von denen einige einst hochgefeiert, vergessen und missachtet wurden.

* Der Sammelband 2. Jahrg., Heft 3 der Internationalen Musik-Gesellschaft enthält von *W. Barclay Squire* die Beschreibung eines bisher unbekannten Codex im Ms. des 15. Jahrhunderts, der sich im Catholic College of St. Edmund, Old Hall bei Ware in der Grafschaft Hertford, oder wie Herr Squire schreibt „in the county of Herts“ befindet. Der Codex enthält zahlreiche bisher unbekannte oder nur wenig gekannte Komponisten des 15. Jahrh., über die der Herr Verfasser von Seite 344 ab einige biographische Mitteilungen bringt soweit dies überhaupt bis jetzt möglich ist. Aufser 11 lateinischen Gedichten teilt er von Seite 356 ab

das thematische Inhaltsverzeichnis aller Stimmen über 138 Tonsätze mit, zu 3 bis 6 Stimmen mit der schwarzen Choralnote notiert. Die Autoren alphabetisch geordnet sind folgende: Burell 2 Tonsätze, R. Chyrbury und Chirbury 4, Cooke und Cook 8, Damett 9, Dunstable (anonym) 1, J. Excetre 3, Fonteyns 1, Forest 2, Gervays 1, Gitteryng oder Gyttering 5, Lambe 1, Leonel oder Lyonel (scilic. Power) 21, Mayshuet 1, Oliver oder Olyver 4, Pennard 1 zu 5 Stim., Pycard 7 (einer zu 6 Stim.), Rowland 1, Queldryk 2, Roy Henry, den Herr Squire für König Henry VI. von England hält, Sturgeon 7, Swynford 1, J. Tyes 2 und W. Typp 7. Diesem thematischen Verzeichnis folgen die Partituren folgender Tonsätze, Seite 371 Gloria 3 voc. von *King Henry VI,* sowie S. 380 ein Sanctus und Benedictus 3 voc., S. 378 ein Ave regina 3 voc. von *Leonel.* Seite 383 ein Salvatoris mater pia 3 voc. von *Thomas Damett* und S. 388 das 6stim. Are post libamina von *Mayshuet.* Eine biographische Skizze von *Johannes Wolf* über *Johann Rudolph Ahle* bringt nur wenig Neues, trotz der sorgfältigsten Nachforschungen. Durch ein lateinisches Gedicht von Ernst Günzel erfährt man, dass Ahle 1643 das Gymnasium in Göttingen besuchte, dann 1645 auf die Universität in Erfurt kam, worüber die Universitäts-Matrikel Kunde giebt, eingeschrieben am 15. April 1645. Schon 1646 erhielt er in Erfurt die Kantorstelle an der Andreas-Schule und auch an derselben Kirche, kehrte aber schon 1649 nach Mühlhausen zurück und verheiratete sich am 15. Mai 1650 mit Anna-Maria Wölffers (Trauregister der Kirche Beata Maria Virginis). Am Ende des Jahres 1654 erhielt er den Organistenposten an St. Blasius in Mühlhausen, 1655 wurde er in den Rat der Stadt gewählt und bekleidete verschiedene Ämter der Stadt, bis er 1673 zum Bürgermeister gewählt wurde, starb jedoch schon in demselben Jahre am *9. Juli,* wie Herr Wolf in einem Verzeichnis der Räte und Ratsverwandten fand. Diesem biographischen Artikel folgt ein zweiter umfangreicherer von *Max Schwarz* in Berlin über den jüngsten Sohn Sebastian Bach's *Johann Christian Bach,* genannt der Mailänder oder englische Bach. Der Artikel ist breit angelegt und enthält gegen den im Quellen-Lexikon folgende dort fehlende und dokumentarisch beglaubigte Daten: geboren den 5. Sept. 1735 in Leipzig. (Genealogie der Familie Bach in der Kgl. Bibl. Berlin.) Als er 1754 Berlin verliefs scheint er sich nach Mailand gewendet zu haben und fand an dem Cavaliere Litta einen Gönner, der ihm auch die Mittel zum Studium bei Martini in Bologna gewährte. Wann er zur katholischen Religion übertrat ist nicht mehr nachweisbar, steht aber dennoch fest, denn er war Domorganist in Mailand und in einer anderen katholischen Kirche Mailands Kapellmeister, Ämter die nur ein Katholik bekleiden konnte. Auch bei der Anzeige seines Todes in London wird er als ein römischer Katholik bezeichnet. Im Januar 1757 ist er in Neapel. Obiger Cavaliere Litta, bei dem Bach in Diensten stand, ermöglichte alle diese Reisen. Nur aus gelegentlichen Äufserungen in Briefen, die sich im Liceo musicale in Bologna befinden, ist seine Stellung in Mailand zu ersehen. Amtlich wird seine Anstellung als Organist am Dome zu Mailand im

Jahre 1760 bestätigt. Sein Vorgänger war *Michel Angelo Caselli*, der wegen vorgerückten Alters den Posten aufgab (Caselle hatte denselben seit 1740 inne). Am 28. Juni 1760 teilt Bach Martini mit, dass er mit 800 Lire jährlichem Gehalt zum Organisten am Dome ernannt sei. 1761 wird in Neapel seine Oper Catone in Utica und 1762 Alessandro nelle Indie aufgeführt, was jedenfalls seine Anwesenheit dort bedingte. 1762 war er wieder bei Martini in Bologna, musste aber den Aufenthalt abkürzen, da die Dompriester in Mailand sich bei *Litta* beklagten, dass Bach seinen übernommenen Pflichten als Organist so selten nachkomme. Damit schliefst seine Thätigkeit in Italien ab. Klarheit in diese Periode seines Lebens, über die wir bisher wenig wussten, gebracht zu haben, ist das Verdienst des Herrn *Schwarz*. Seine Thätigkeit in London ist bekannt. Von Seite 428 ab bespricht Herr Schwarz fächerweise die Kompositionen Bach's und beginnt mit den Sinfonien. Seite 439 werden Briefe im Original mitgeteilt und von Seite 442 ab folgt das Verzeichnis seiner Kompositionen mit Angabe der Fundorte soweit sie dem Verfasser bekannt sind. Durch zu grofse Kürze sind manche Angaben unklar; so heifst es Seite 443, 2. Spalte, 3. Zeile von unten „Arie. Verlag Bremner. (Quellenlex. Eitner); dort liest man aber: Orfeo, einige Arien zu Gluck's Orpheus im (Sammelwerk) Rob. Bremner 7. 8. 9. (zur Olimpiade). 10: 2 Arien zu Ezio. Unter dem Artikel Bremner sind im Lexikon die Fundorte angezeigt.

Ein dritter biographischer Artikel von *Angul Hammerich* in Kopenhagen, verdeutscht von *L.* Freifrau *von Liliencron,* handelt über die Musikerfamilie *Hartmann,* besonders aber über *Johann Peter Emilius Hartmann,* geb. 14. Mai 1805 zu Kopenhagen. Der Stammvater *Johann Ernst H.,* wanderte aus Deutschland nach Dänemark und wurde 1768 in der Kgl. Kapelle in Kopenhagen als Hofviolinist und Konzertmeister mit 500 Rthlr. angestellt und starb daselbst 1793. Er kam bereits als gereifter Künstler nach Kopenhagen. 1726 in Grofs-Glogau in Schlesien geboren, stand er als hervorragender Violinist im Dienste des Fürstbischofs von Breslau und Dirigent der Liebhaber-Konzerte, ging dann an den Hof in Rudolstadt und diente zuletzt in Ploen ehe er nach Dänemark auswanderte. Als Komponist sind 6 Sonaten für 2 Violinen und Bass als opus 1 bekannt, die sich im Ms. in der Kgl. Bibl. zu Kopenhagen befinden, Ebendort liegen noch die geistlichen Kantaten: Jesu's Todesangst Gethsemane, Des Erlösers Tod, Auferstehung und Himmelfahrt, Festgesänge. Ferner führt der Verfasser ohne Fundort Symphonien und mehrere Singspiele an. Von seinen Kindern wurde *Johann Ernst* (1770—1844) Organist an der deutschen Friedrichskirche in Kopenhagen, später Domkantor in Roeskilde. *August Wilhelm* (1775—1850) war zuerst Violinist an der Kgl. Kapelle zu Kopenhagen, dann Organist und Kantor an der Garnisonkirche ebendort. Der Sohn des letzteren ist Johann *Peter Emilius Hartmann,* gewöhnlich nur *Peter H.* genannt, geb. 14. Mai 1805 zu Kopenhagen, gestorben ebendort am 10. März 1900. Schon Riemann's Musik-Lexikon 5. Auflage teilt das Wichtigste mit, während die vorliegende Biographie sehr ausführlich be-

handelt ist. Ich habe die älteren Hartmann's ausführlicher behandelt, da sie in meinem Quellen-Lexikon fehlen.

* *Heinrich Bellermann's* Kontrapunkt liegt in 4. Auflage (Berlin 1901, Jul. Springer) vor. Wer sich eingehend mit den Werken des 16. Jhs. beschäftigen will, dem ist das Studium dieses Lehrbuches sehr zu empfehlen, denn es negiert völlig die moderne Musik und fufst nur auf der Lehre des 16. Jhs., die zwar auch den Instrumentalsatz ausübte, doch in ihren Lehrbüchern nur einen Gesangsatz kannte. Von der gleichen Voraussetzung geht der Verfasser aus. Die Konzession, die er am Schlusse des Buches der modernen Fuge macht, fällt kaum ins Gewicht, und ist streng genommen eine Inkonsequenz.

* Im Verlage von *J. Schweitzer* (Arthur Sellier) in München erschien Dr. Ernst Müller's deutsches Urheber- und Verlagsrecht nach dem neuesten Beschlusse des deutschen Reichstages. Preis 1,50 M.

* Herr *Joh. Engel*, Archivar am Mozarteum in Salzburg, hat im Salzburger Volksblatt Nr. 120 und 121 einen Artikel über Mozart's vermeintlichen Schädel veröffentlicht und eine umständliche Erklärung abgegeben, dass nach Jakob Hyrtl's Tode der Schädel, den derselbe in Verwahrung hatte, verschwunden ist. Die ganze Schädelgeschichte ist keine drei Worte wert. Wie kann man aus einem Massengrabe den Schädel Mozart's nach länger als 100 Jahren erkennen!

* Herr *Otto Dienel* setzt auch in diesem Jahre seine Orgel-Konzerte in der Marienkirche in Berlin fort. Sie bestehen aus älteren und neueren Orgelpiecen und Gesangswerken mit Orgelbegleitung. Am 20. März waren zum Andenken Seb. Bach's nur Kompositionen von ihm gewählt. Jeden Mittowch 12 Uhr findet ein Konzert statt. Der Beitrag steht im Belieben des Besuchenden.

* Das Antiquariat von *Jacques Rosenthal* in München, Karlstr. 10, versendet gegen Zahlung von 5 M einen 1000 Nrn. umfassenden Katalog aus allerlei Fächern mit zahlreichen Abbildungen in Nachbildung. Die Musik ist mit 39 Nrn. der seltensten Werke vertreten. Seite VII findet man das Nummer-Verzeichnis. Ich nenne nur Nr. 148: Toscanello von Pietro Aaron 1529. Nr. 307: Cantorinus, Compendium 1513. Nr. 453: Gafor, Angelicum ac divinum 1508 etc., auch einige liturgische katholische alte Choralbücher sind vorhanden. Der Katalog ist die 5 M reichlich wert.

* *G. Hess* in München, Arcostr. 1. Katalog von Büchern aus den verschiedensten Fächern. Von Nr. 283 — 288 aus dem Musikfache, wie *Nouveau Théatre* de la Foire ... 5 voll. Paris 1763. *Bickham's* The Musical Entertainer, vol. 1. London 1737/38. Von *Annibale Coma's* Madrigali a 5 voci 1568, 1 Stb., welches Stb. giebt der Katalog merkwürdigerweise nicht an und doch wäre dies gerade die Hauptsache. *G. Nasco's* Canzon villanesche 4 voci 1561, Tenorbuch.

* Die in Nr. 7 angezeigte Beilage des Facsimile des Strafsburger Codex 222 wurde aus Versehen schon Nr. 6 beigelegt. Dadurch erledigen sich alle Anfragen wegen der in Nr. 7 fehlenden Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg. 1901.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 9.

Biographie Samuel Besler's.

(Reinhold Starke.)

Samuel Besler wurde geboren am 15. Dez. 1574 zu Brieg, wo sein Vater Franz *Besler* der erste Rektor des Gymnasiums war. *Schönwälder* und *Guttmann**) schreiben über den Vater: „Der erste Rektor war *Franz Besler*, eines Brauers Sohn aus Brieg, seit 1557 Rektor der Stadtschule, welchem am 10. Aug. 1569 das Gymnasium übergeben wurde.“ *Ehrhardt***) nennt den Vater nicht *Franz*, sondern *Laurentius* und nimmt auch erst den Nachfolger *Besler's* — *Heidenreich* — als ersten Rektor an, weil derselbe in der Überschrift eines seiner lateinischen Gedichte sich selbst so bezeichnet, aber *Schickfuſs****) führt ein Epitaphium an, welches *Besler's* zwei Söhne: *Samuel* und *Simon* ihm im Gymnasium hatten errichten lassen, in welchem er ausdrücklich als letzter Rektor der Stadtschule und erster des Gymnasiums genannt wird und *Kundmann*†) führt ihn ebenfalls als ersten Rektor an.

Er war Arzt, zugleich Philosoph und Sprachkenner. Das Rektorat legte er schon im Jahre 1570 nieder, als durch den Zuzug fremder Studierender die Arbeiten sich häuften. Die Professur behielt er bis

*) Geschichte des Kgl. Gymnasiums zu Brieg. Breslau 1869, p. 39.
**) Presbyterologie des Evangelischen Schlesiens. Liegnitz 1780.
***) Brieger Chronik.
†) *Thiolo's* Programm: Athenae Bregenses 1695.

1584, wo er mit drei Kollegen wegen Kryptocalvinismus entlassen wurde.

Michael *Morgenbesser*, dessen Darstellung der Geschichte des Hospitals und der Schule zum heiligen Geist aus dem Jahre 1814 mir vielfach als Quelle gedient hat, nennt übrigens sowie Ehrhardt den Vater *Besler's* auch *Laurentius*. Dass nun *Samuel Besler* in seinen ersten zehn Lebensjahren Unterricht in einer Brieger Schule erhalten haben wird, dürfte wohl aufser Zweifel sein. Wohin sich der Vater nach seiner Vertreibung im Jahre 1584 gewandt hat, ist nirgends angegeben, doch liefse die Notiz bei Eitner*) dass der jüngere Sohn *Simon Besler* im Jahre 1590 als Knabe von 7 Jahren in die Matrikel der Universität Frankfurt a. O. eingeschrieben sein soll, darauf schliefsen, dass der Vater als Gelehrter vielleicht eine Anstellung an der Frankfurter Universität gefunden oder sich wenigstens als Arzt dahin gewendet hätte, wo er für seine Söhne eine gute Schulbildung erhoffen durfte, denn es ist zweifellos, dass beide *Besler* etwas Tüchtiges gelernt hatten, hatte doch sogar *Samuel* neben seinen musikalischen Studien noch so viel Zeit erübrigt, um sich den Magistertitel zu erwerben. Im Jahre 1594, also im Alter von 20 Jahren finden wir ihn denn auch schon als Kantor und dritten Schulkollegen an der Schule zum heiligen Geist in Breslau. 1699 wird er zweiter Lehrer an der Schule, als Nachfolger des am 13. März 1598 verstorbenen Organisten *Georg Hammer*, und als am 18. April 1605 der erste Lehrer: — *Moderator* auch *Ludimoderator* genannt, — *Oswaldus Hagerus* starb, wurde ihm die erste Lehrerstelle mit dem Titel *Moderator* übertragen. Mit Annahme dieser Stellung, welche an den Moderator viel gröfsere Anforderungen stellte, als an die andern zwei Kollegen, musste er seiner Kirchenstellung als Kantor entsagen. Diese erste Lehrerstelle hatte er 20 Jahre inne bis zu seinem am 19. Juli 1625 erfolgten Tode. Die Pest setzte seinem rüstigen Schaffen ein so frühes Ende.

Merkwürdig ist es, dass viele der Tonkünstlerlexika gar nichts, andere wenig und das Wenige falsch angeben. Weder Zedler, noch Jöcher, John und Gerber, Leipzig 1790, kennen einen *Samuel Besler*, erst Gerber, Leipzig 1812, spricht von einem *S. Besler* als einem Unbekannten, dann bringen *Hoffmann*, Breslau 1830, und *Gassner* 1849 Stuttgart etliche Notizen, die der Wahrheit nicht entsprechen. Beide wissen nicht, dass *Samuel Besler* schon im Jahre 1594 Kantor

---

*) Quellenlexikon Bd. II, siehe *Simon Besler*.

an St. Bernhardin und dem heiligen Geist war, sondern sie setzen erst das Jahr 1599 als das Jahr an, in welchem *Besler* Kantor an St. Bernhardin wurde. Auch *Fétis*, Paris 1860, und *George Grove*, London 1890, folgen den falschen Angaben *Hoffmann's*. Der Irrtum beruht jedenfalls darauf: dass die Schule zum Hospital zum heiligen Geist gehörte und auch die Kirchenstellungen der Schuldiener als zum heiligen Geist gehörig gerechnet wurden. Da nun die heilige Geist Kirche am 27. Febr. 1597 zu Grunde ging, und sodann in der Bernhardiner Pfarrkirche allein der *Luther*ische Gottesdienst fortgesetzt wurde, so ist es leicht erklärlich, dass die späteren Chronisten den Samuel *Besler* erst 1599 an der Bernhardin-Kirche als Kantor angestellt sein lassen, also in dem Jahre, wo er in die zweite Lehrerstelle einrückte, nachdem *Hammer* gestorben war. — Über den Untergang der Kirche zum heiligen Geist, schreibt *Nicolaus Polius* Folgendes: „Den 27. Febr. 1597 gegen Abend unter dem Geläute der Betglocke ist vor dem Sand-Thor, hart an der Kirchen zum heiligen Geist vom alten Schlaff-Gemach ein grofs Stück Gewölbe von dem aufgeschütteten Wahl eingegangen und hat ein grosses Stück an der Kirchen-Mauer eingedrückt und eingeschlagen, das Chor, Kirchen-Stühle und Bäncke zerschmettert, und das gerissene und gestützte Kirchen-Gebäude vollend gantz verderbet. Defswegen man, im August-Monat Altar, Orgel, Predigt-Stuhl, Stühle und Bäncke, Epitaphia, Glocken und alles ausgeräumet, damit die Kirche zu St. Bernhardin stattlich gebessert", — ja man nimmt sogar an, dass das Hauptportal der Berhardin-Kirche, welches jetzt durch Herrn Architekt *Henry* viel imposanter gestaltet worden ist, aus der ehemaligen Kirche zum heiligen Geiste herstammen soll. *Polius* berichtet weiter: „Die Kirche, Turm und Hospital bis der Erden gleich abgetragen und den Wahl dahir, bis an *S. Fabian* und Sohn, Sebastiani Capell und des Diaconi Haus geschüttet". Mit der hl. Geist-Kirchen ist zugleich die Vesperpredigt, so der Propst alle Sonntage gehalten, mit eingegangen und anstatt derselben zu Bernhardin der kleine Katechismus des Herrn *Lutheri*, von zweyen Knaben zu *recitieren*, angeordnet worden etc. Diese letzte Anordnung war für mich von höchstem Interesse, denn sie bestand noch in meinem Heimatsorte, da ich als Schulmeistersjunge stets einspringen musste, wenn einer oder die andere (auch Mädchen mussten den Katechismus mit aufsagen) entweder ihrer Aufgabe nicht ganz sicher waren oder überhaupt vor Angstfieber nicht dazu zu bewegen waren, den verhängnisvollen Gang zum Aufsagen des Katechismus anzutreten. Auf eine Anfrage bei dem jetzigen

Pastor teilte mir derselbe mit, dass die Einrichtung noch bestehe.

Der zweite Punkt, welcher von den Verfassern der vorhin erwähnten Lexika falsch aufgefasst worden ist, ist der, dass *Samuel Besler* von 1605 ab *Rektor* der Schule zum heiligen Geist genannt wird. *Besler* hat diesen Titel niemals geführt; derselbe wird zum ersten Male *Christoph Bremer* beigelegt, welcher, nachdem er 23 Jahre Kollege an St. Elisabet gewesen war, im Jahre 1674 an die Schule zum heiligen Geist versetzt, als *erster* den Titel eines *Rektors* führte. — Über den Titel Moderator, Ludimoderator, Schulmeister sind bis jetzt noch verschiedene Meinungen laut geworden, nach der Ansicht des Herrn Prof. Dr. *Markgraf*, Oberbibliothekar der Breslauer Stadtbibliothek bezeichnen diese Titel genau dasselbe Amt, nämlich: Vorsteher einer Bürgerschule, in welcher die Schüler neben Latein und Griechisch, welches notwendig für den Religionsunterricht war, vor allen Dingen im Schreiben, Lesen, Rechnen und für die Kirche im *Singen* ausgebildet wurden. Ludimoderator oder Ludimagister heifst wörtlich übersetzt nichts anderes als „Schulmeister“. Das *Singen* war der Hauptgrund, weshalb die Schule zum heiligen Geist errichtet wurde. Wenn nun auch diese Einrichtung ein halbes Jahrhundert über *Samuel Besler* zurückreicht, so erscheint mir die Urkunde für ihn als Kantor so wichtig, dass ich dieselbe nicht übergehen kann. Propst *Hanisch* schreibt nach *Morgenbesser* im Jahre 1541: „Zuvor ist in der Neustadt keine Schule gewesen; die Mönche in dieser Propstey haben im Chore gesungen, dafs man keiner Schulen geachtet hat. — So wir nun nicht wollten, dafs es in unsrer Pfarre in der Neustadt zuginge als auf einem Dorfe, so haben wir auf eine Schule trachten müssen, um Gottes Willen, auch der armen Jugend zu Gute in dieser Neustadt. Hat also der Herr Doctor *Ambrosius* (zu ergänzen: *Moiban*, Der Kirchen- und Schul-Inspektor) dreingesehen und uns einen Schulmeister verordnet“. Hierin ist ganz deutlich ausgesprochen, dass man sich eine Schule und Kirche in damaliger Zeit gar nicht ohne Kantor denken konnte, welcher die sonst durch Mönche ausgeführten Gesänge nunmehr durch seine Schüler zur Ausführung bringen musste. Dass übrigens der Titel: Schulmeister, Moderator und Ludimoderator dasselbe bezeichnete, erhellt ebenfalls genau aus der Stellung des Samuel *Besler,* welcher sich selbst obige drei Titel in seiner Eigenschaft als Schulmeister zum heiligen Geist beilegt. In den ersten Werken zeichnet er mehrere Male einfach als Schulmeister, dann taucht das Wort Mode-

rator auf, später auch Ludimoderator, um schliefslich beim Moderator stehen zu bleiben. Dabei hat sich in seiner Stellung nicht das Mindeste geändert. Hiefsen doch die ersten Lehrer an der Schule zu Maria Magdalena bis zum Jahre 1643, wo sie zum Gymnasium erhoben wurde, auch nicht anders als: Moderatores. Wenn allerdings selbst *Maetschke**) vom Kantor *Samuel Besler*, der später *Rektor* wurde, spricht, so ist das ein *historischer* Fehler, der gerügt werden muss, weil er geeignet ist, wieder andere Fehler nach sich zu ziehen. *Maetschke* sucht allerdings Seite 22 diesen Verstofs zu bemänteln, indem er sagt: An Stelle von *Bersch* wurde zum Rektor der Schule, — denn dieser Titel wurde seit dieser Zeit neben dem eines Ludimoderators gebraucht, um diesen ganz zu verdrängen — 1656 Magister *Martin Zobte* gewählt; aber gerade dadurch giebt er zu, dass der Titel Rektor noch nicht offiziell war.**) Überhaupt hat sich *Maetschke* mehrere Ungenauigkeiten zu Schulden kommen lassen, so sagt er, dass dem Moderator für den halben Stofs Holz, den er zu bekommen hatte, seit 1617 eine Geldentschädigung gewährt worden sei, in den Rechnungen vom 6. Okt. 1613 steht aber ausdrücklich: „Dem *Samuell Beslerus* Schulmeister zu St. Bernhardin auf sein anhalten, den 1/2 Stofs Holz, so man Ihme von Michaely a^o^ 1613 geben solt, baar gelt geben: Laut seiner Bekenntnufs No. 3 Thaler 9 oder Mark 10, 4 gr.***) So ist ihm ferner entgangen, dass der Titel *Herr* für den Organisten gebraucht, nicht erst 1636 zum ersten Male vorkommt, ich habe ihn schon in einer Rechnung von 1594 gefunden.

Nach diesen mehr allgemeinen Bemerkungen komme ich nun auf *Samuel Besler* im besonderen. Er hat seine ganze Thätigkeit Zeit seines Lebens nur der Kirche und Schule zum heiligen Geist und St. Bernhardin gewidmet, und es lassen sich die einzelnen Ämter, welchen er in dieser Zeit von 31 Jahren vorgestanden hat, sehr schwer von einander trennen, ich kann deshalb auch nur in zweierlei Beziehung von ihm sprechen:

Samuel Besler

I. als Kirchen- und Schulbeamteter,

II. als Komponist.

---

*) Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Realgymnasiums zum heiligen Geist in Breslau, 26. März 1899.

**) *Morgenbesser*, pag. 30.

***) 1 Schlesischer Thaler hatte 36 Weifsgroschen, 1 kleine Mark hatte nur 32 Weifsgr., daher: 9 Thaler Schles. = 10 Mrk. 4 Weifsgr.

I.

In meiner Biographie über *Gregorius Lange* habe ich auf Grund der Untersuchungen von Dr. *Arthur Prüfer* schon über die Anforderungen gesprochen, welche man in damaliger Zeit an die Schüler im Gesange stellen musste. — Wenn nun auch die Kirche zum heiligen Geist und St. Bernhardin in der Neustadt, d. h. also so viel wie in der Vorstadt lag, in welchen man nicht so hohe Anforderungen stellen konnte, wie in den beiden Hauptkirchen der inneren Stadt, so zeigt dennoch die Einteilung des Stundenplanes und die Stoffverteilung in der Schule zum heiligen Geist, dass man auch hier grofsen Wert auf eine gründliche Ausbildung im Gesange legte. *Samuel Besler* erhielt nun als sehr junger Mann von 20 Jahren 1594 die Stellung als Kantor und dritter Lehrer der Schule. Sein festes Gehalt betrug damals 6 kleine Mark jährlich und eine Gratifikation. — Die sogenannten Accidentia, welche der Kantor sowohl als der Organist aus ihrem Kirchenamte zogen, brachten in guten Jahren, wenn nicht Pest und Teuerung herrschten, bedeutend mehr ein, als der feste Gehalt betrug. So giebt der Organist *Hammer,* dem der Titel *Herr* 1594 beigelegt wird und 10 kl. Mark festes Einkommen hatte, sein Gesamteinkommen im Jahre 1593 mit 30 Mark an. Es ist demnach anzunehmen, dass *Samuel Besler* als Kantor nicht viel weniger gehabt hat; denn zu Kindtaufen, Trauungen und Beerdigungen wurden die beiden meist hinzugezogen. — Dem Organisten *Hammer,* der gleich wie *Besler* die Witwe eines Diakonus geheiratet hatte, war schon, ehe *Besler* Kantor wurde, zur Unterhaltung seiner grofsen Familie: Frau und acht Kinder, aufser seinem Gehalte ein Malter Korn zugebilligt worden, während der Kantor vor *Besler* um Gewährung einer Naturalienzulage nicht eingekommen war.

Besler hatte wie gesagt, gleichfalls die Witwe des 1593 verstorbenen Diakonus *Kaspar Rofsmann**) mit vier unerzogenen Kindern geheiratet; von dieser Heirat giebt eine Urkunde der Breslauer Stadtbibliothek vom 13. Mai 1597 Zeugnis:

„Edle, Gestrenge, Ehrveste vnd Wolbenambte, grofsgünstige, gebietende Herren. Von Gott dem Allmechtigen, wünsche E. G. vnd

---

*) In *Ehrhardt's* Presbyterologie, pag. 397 steht über *Rofsmann*: *Kaspar Hippander,* sein deutscher Name war Rofsmann, war zu Guhrau geboren, wo er auch Diakonus gewesen. Er kam nach Breslau zur Bernhardin-Kirche 1568 als dritter, 1571 als zweiter und am 24. April 1575 als erster Diakon und verschied den 16. Dez. 1593.

H. ich alle glückseelige wolfartt. Vnd hab E. G. vnd H. mitt diesem meinem *suppliciren* gnedigst anzuflehen nicht umbgehen mögen, dieweil von E. G. vnd H. meinen *Collegis*, dem Schulmeister, Organisten vnd *Auditorj* jedem 3 scheffel korn auſs miltter freygebigkeit Järlichen wiederfehret: Der *Cantor* aber dazumal, da ein Ehrbarer Hochweyser vnd Wolbenambter Rath dieses *beneficium* ihnen *deputiret* kein Weib gehabt vnd darumb, weil er keine *Oeconomiam* gehalten, nicht mittgebeten hatt; Ich aber itzund (wie E. G. vnd H. ohn Zweiffel bewust, mitt des H. *Caspar Roſsmans* gewesenem *Diaconj* in der Neustadt seeligen Wittib mich verhajratett, vnd noch vier Kinder zuerzihen vnd zuversorgen sindt. Alſs gelanget an E. G. vnd H. mein vnterthäniges flehen vnd bitten: E. G. vnd H. wollen mir so viel Barmherzigkeit erzeigen vnd mir auch die 3 scheffel korn, weil itzund die Zeit sehr schwer ist, zu meiner notturfft vnd vnterhaltung, neben meinen *Collegiis* mitt geben lassen. Solches wird Gott ein reicher belohner sein vnd ich will es mitt höchstem Vleiſs bey der kirchen vnd Jugendt der Schulen mit der Hülffe Gottes alſs verdienen, das E. G. vnd H. auch menniglich ein günstiges vnd genügliches gefallen tragen werden. Hiermitt E. G. vnd H. ich Göttlicher Allmacht vnd benedeyung empfehle.

E. G. vnd H.

vnterthänigster vnd
gehorsamer

Samuel Besler
Cantor zu S.
Bernhardin vnd
Heiligen Geist.

Eine zweite Urkunde aus der Stadtbibliothek vom 26. Aug. 1604 bringt weitere Aufschlüsse über *Beslers* Leben, besonders geht aus ihr hervor, dass seine Frau wohl mindestens 20 Jahre älter gewesen sein muss als er selbst:

An die Ehrwürdige, Edle, Ehrenveste vnd Wolbenambte Herren, N. N. Vorsteher bey der Hospitalien zum H. Geist vnd S. Bernhardin.

Meine groſsgünstige Herren vnd Patrone. Ehrwürdige, Edle, Ehrenveste vnd Wolbenambte groſsgünstige Herren, nechst Wünschung von dem Allmechtigen allerglückseligen wolfartt, auch erzeigung meiner stetts willigen vnd geflissenen Dienst Ist E. E. vnd H. ohne mein sonderes erinnern, noch groſsgünstig zum Theil wissendt, das alſs vor schon Eilff Jahren der Ehrwürdige vnd Wolgelerte Herr *Caspar Roſsmann* allhier in die 28 Jahr lang ohn rühm zu melden, ge-

wesener trewer vnd Gottseliger *Diaconus*, mein Vorfahr, todes verblichen, Er nach solchem seinem seeligen abscheide wegen schlechten Verdienstes vnd einkommen auch vieler langwirigen gehabten Niderlagen vnd Krankheitten, damitt ihn der liebe Gott heimgesucht hatt, also das er vnter solchen, mit dem wenigen wafs er Järlich verdientt, nicht zureichen vnd sich deswegen mitt den seinigen gar kümmerlich erhalten können, fast nichts verlassen hatt, davon ettwa mehrentheils damalfs die kleine vnerzogene Kinderlein nottürfftig erhalten, viel weniger vnter solchen die Töchter, welche alfs denn zu Jahren kommen, aufsgesetzet werden mögen. Wie dem allem, vnd vngeachtett desselbten, habe Ich als der Stiffvater, neben meinem lieben Weibe, alfs der leiblichen Mutter, allzeit dahin getrachtet, das wir doch gleichwol gedachten Herrn Casper seeliger, in der grube zu Ehren, solche hinter ihm verlassene kleine Kinder nichtt allein ehrlichen erzihen vnd *alimentiren*, sondern enttlich, da sie manbar würden, ehrlich ausstatten mögen, Welches wir denn auch jedoch, wie E. E. vnd H. leicht erachten können, mit grofser sorge, mühseeligkeit vnd kummer bifs *dato* durch Göttlichen seegen so weitt geendet haben, das wir nu mehr nicht allein die Söhne bifs auff einen, zu ehrlichen Diensten vnterbrachtt, sondern auch die Töchter bifs auff die Jüngste vnd letzte ehrlichen aufsgegeben haben. Ob aber wir nu wol erwente vnsere Jüngste Tochter, welche wir nu mehr durch Gottes schickung dem Ehrenvesten vnd Wolgeachten Herrn Daniel Pültzen, Necherischem Ambtman vnd verwalter zum Buchwaldt vnd Petersdorff ehelichen versprochen vnd zugesagtt haben: Auch gerne so viel alfs gegen den andern Kindern beschehen, thuen vnd allenthalben, wie es die notturfft erfordert, also aussetzen wolten, das es gleichwol vns vnd vnserem Kinde zu Ehren gereichen möchte: So haben wir vns aber doch mitt so vielerley ausgaben, welche wir auff die andern Kinder zu ihrer Leibes vnd Ehren Notturfft, so wol ehrlicher aussetzung auffwenden müssen, denn auch der beschwerten vnd langgewerten teuren Zeitt halber, in welcher wenig zu erlangen gewest, also erschöpfft, das es vns fast zu viel sein wil vnserer Tochter aufszusetzen, Sintemal der gutte ehrliche Mann, welcher sie heyratett seiner Ehre vnd ansehnlichem Dinst halber, solcher *autoritet* ist, das es die notturft erheisset, damitt es auff vnserm theil auch ehrlich vnd wol zugehe. Darumb wir billich vrsach haben, (dieweil wir vnfs schuldig befinden vnser Tochter in trewen zu ihrer beuohrstehenden ehren, so viel an vns ist, beförderlich zu sein,) bey E. E. vnd H alfs vnsern wolverordneten Herrn Vorstehern Rath vnd Hülffe zu

suchen. Langett demnach an E. E. vnd H. mein vnd meines lieben Weibes fleissiges bitten, die geruhen, mehr gedachte vnsere Jüngste Tochter in gebührende achtt zu nehmen vnd sie ihres lieben Vatern, in Gott ruhendt, trewen gehabten Dienst vnd vleisses bey dieser Kirchen allhier sie fruchtbarlich genissen lassen, vnd mit einer beysteuer zu ihrer Ehren Notturfft günstiglich sie zu bedencken. Solches wirdt der liebe Gott E. E. vnd H. allhier mit zeittlicher langwiriger wolfartt, dortt aber mitt ewiger, reichlicher vergeltung. Ich vor meine Persohn wil auch E. E. vnd H. vnser Tochter erzeigende Väterliche Vorsorge vnd trew, nicht allein rhümen, sondern auch dieselbte hinwiderumb zu verdienen, all Zeitt willig vnd geflissen sein. |

E. E. vnd H. dinstschuldiger

Samuel Besler Cantor
vnd *Collega* zu S. Bernhardin
Mp.

Das Gehalt, welches Besler auch als zweiter Lehrer und Kantor bezog, war ganz dasselbe geblieben wie früher, nur einmal erhielt er im Jahre 1602—1603 außer seinen 6 Mark Gehalt eine einmalige Zahlung von 2 Mrk. 8 gr. mit der Weisung, dass er kein Recht daraus mache und 1604—1605 wurden ihm 2 Mrk. 16 gr. zu Hilfe des Hauszins bewilligt. Merkwürdig ist es, dass bei diesen Extrazahlungen an ihn sein Name zum ersten Male in den Rechnungen und zwar 1602—3 als *Pesler* und 1604—5 als *Preſsler* genannt wird, es müsste mir denn eine frühere Notiz entgangen sein, was ich aber kaum glaube, denn ich habe sämtliche Rechnungen aus den Jahren 1594—1625 sehr genau durchgesehen.

Als nun am 18. April 1605*) *Oswaldus Hager,* welcher zu Breslau und anderswo in Schulen 32 Jahre gedienet, sonderlich aber zu S. Maria Magdalena 3 Jahr und in der Neustadt zum heilg. Geist und S. Bernhardin als Ludimoderator 22 Jahr gedient, im Alter von 60 Jahren starb, kam *Samuel Beslerus*, *Bregensis*, damals Kantor, an seine Stelle. Damit verbesserte Besler sein Einkommen wesentlich, denn von jetzt an erhielt er mit wenig Unterbrechungen bis zu seinem am 19. Juli 1625 erfolgten Tode jährlich an festem Gehalt 45 Mark und einen halben Stoſs Holz, welcher später, wie schon oben bemerkt, auf *Besler's* Ansuchen im Jahre 1613 in Geld im Betrage von 10 Mark und 4 weiſsgroschen umgewandelt wurde. Als Moderator der Schule hatte er nun jedenfalls so viel zu thun, dass

*) *Nicolaus Pol,* Zeitbücher der Schlesier, Bd. V, Breslau 1824, pag. 25.

er sich um die Kantoratsgeschäfte nicht mehr kümmern konnte, deshalb war aber seine Pflicht der Kirche gegenüber nicht erloschen, er musste mit im Chore sein, damit sich die Chorschüler ordentlich betragen sollten und hatte selbst die Verpflichtung, den Kantor zu unterstützen; das beweist ein Passus aus der Vorrede zum zweiten Teile seines Concentus — Ecclesiastico — domesticus, wo es wörtlich heifst: „Vnd aber als ein armer *Schulmeister* und *Musicus,* der zum *Chor helffen mufs,* etc.“ Darin, dass *Besler* viel zu thun hatte, ist vielleicht auch der Grund zu suchen, dass er sich die Gelegenheit entgehen liefs, „als im Jahre 1610 am 25. Decbr. zum ersten Mal beim Gottesdienst auf der neu erbauten Orgel zu St. Bernhardin, darzu die Bürgerschaft contribuiret, geschlagen vnd musiciert ward“ eine gröfsere Komposition zu deren Einweihung zu spenden, sie müsste denn verloren gegangen sein; oder er hat das dem Musiker überlassen, den es zumeist anging, dem Organisten. Das war damals *Bartholomaeus Hermannus,* der in demselben Jahre (1610) an *Johannes Weichholdus* Stelle gekommen war, welchem die erledigte Organistenstelle bei St. Maria Magdalena übertragen wurde. Von *Hermannus* ist aber in den öffentlichen Bibliotheken Breslaus nichts erhalten, ebensowenig vom damaligen Kantor *Abrahamus Ursinus.* — Als Gelehrter liefs *Besler* sein Licht leuchten, als im Jahre 1616 bei St. Elisabet der neue Rektor *Thomas Sagittarius**) einzog. Besler begrüfste ihn mit einem lateinischen Gedichte. Dafür revanchierte sich *Sagittarius* durch ein lateinisches Gedicht in vier Distichen, welches der Dedikation im Tenor- und Bass-Bande des zweiten Teiles des *Besler*'schen Concentus-Ecclesiastico-domesticus folgt und mit *Sagittarius* unterschrieben ist. In dem 1. Jahrgange der Monatshefte für Musikgeschichte ist ein Teil des Katalogs der in der Königl. Ritterakademie zu Liegnitz befindlichen gedruckten und handschriftlichen Musikalien, von *Siegfried Dehn* verfertigt, veröffentlicht. Beim Artikel *Besler* konnte sich *Dehn* nicht erklären wie der Name *Sagittarius* dahin gekommen ist, und setzte in Klammer den

---

*) Über *Thomas Sagittarius* berichtet *Ehrhardt* in seiner Presbyterologie pag. 98: Seine Geburtsstadt war Stendal, wo er 1577 im April seinem Vater *M. Thomae Sagittario,* Diakon bey S. Maria M. von Gott geschenkt wurde. Zu Jena hat er studiert und magistriert, ist auch daselbst von 1602—1616 erst der griechischen Sprache und hernach der Logik und Metaphysik Professor gewesen. Im Elisabetano ist er am 28. Octbr. 1616 als Rektor und Prof. angetreten. Er wurde 1621 — bei *Hanke* steht 1619 — Doctor der Rechte und starb den 21. April 1621.

deutschen Namen Schütz. Offenbar hat er dabei an *Heinrich Schütz* gedacht. *Thomas Sagittarius* ist trotz seiner kurzen Amtsthätigkeit nicht ohne Bedeutung für das Schulwesen Breslaus gewesen, denn am 22. Mai 1617 hat nach Nicolaus *Pol* „ein Ehrbarer Rat die verneuete und vermehrte *Leges scholasticas* auflegen und drucken, und den 6. Juli von dem Katheder publicieren und vorlesen lassen, wie sie *M. Thomas Sagittarius*, der Schulen Rektor und Inspektor beschrieben und zusammengebracht hat. Wenn der Hauptzweck meiner Abhandlung der wäre, *Besler* als *Schulmann* zu bearbeiten, so müsste ich wohl hier etwas eingehender diese Schulordnung behandeln, an welcher *Besler* sicher den Teil, der sich auf die Schule in der Neustadt bezieht, bearbeitet hat, das würde mich aber zu weit führen, ist auch von *Maetschke* in seiner schon oben erwähnten Festschrift ausführlich dargestellt worden.

(Schluss folgt.)

Auszüge der Leitartikel Beethoven betreffend.

Allgemeine Leipziger Musikalische Zeitung redigiert von Selmar Bagge. (Neue Folge.)

1. Jahrgang 1863.

Bagge, Die neue Beethoven-Ausgabe und ihre musikalischen Ergebnisse (Leitartikel) Nr. 19 d. 6. Mai S. 333, Nr. 20 d. 13. Mai S. 349.

Nottebohm, *G.*, Beethoven's theoretische Studien (Leitartikel), Nr. 41 d. 7. Okt. S. 685, Nr. 42 den 14. Okt. S. 701, Nr. 43 d. 21. Okt. S. 717, Nr. 45 d. 4. Nov. S. 749, Nr. 46 d. 11. Nov. S. 770, Nr. 47 d. 18. Nov. S. 784, Nr. 48 d. 25. Nov. S. 810, Nr. 49 d. 2. Dez. S. 825, Nr. 50 d. 9. Dez. S. 839.

Beethoven im Malkasten (Leitartikel), Verfasser nicht genannt, Nr. 17 d. 22. April S. 293.

J. H., David Straufs und die neunte Symphonie von Beethoven (Leitartikel), Nr. 32 d. 5. Aug. S. 541, Nr. 33 d. 12. Aug. S. 557.

J. B., Die neue Beethoven-Ausgabe (Breitkopf & Härtel) und ihre musikalischen Ergebnisse (unter Sammlungen, Bearbeitungen neuer Ausgaben klassischer Werke), Nr. 19 d. 6. Mai S. 333, Nr. 20 d. 13. Mai S. 349.

M. Bernays: Verbindendes Gedicht für Beethoven's Musik zu Egmont (Miscellen), Nr. 26 d. 24. Juni S. 451.

Zwei noch unbekannte Briefe Beethoven's.

„An Seine Hochwohlgeboren den Hr. Geheimrath von Könneritz Generaldirektor der Königl. Capelle und Theater in Dresden (in Sachsen)“ „Hetzendorf bey Wien am 1.*) Juli 1823.“

„Ew. Hochwohlgeboren! Etwas spät kommt die Unterzeichnung der Quittung nebst meinem Danke — — —“ (Antwort auf desselben Brief, von der Oper Fidelio handelnd). Mit Bewilligung des Herrn Generaldirektors Otto von Könneritz aus dem Archive der kgl. musik. Capelle und des Hoftheaters zu Dresden, mitgetheilt Nr. 36 d. 2. Sept. S. 618.

2. Brief an denselben Herrn, „Wien am 25. Juli 1823.“

„Euer Hochwohlgeboren! Verzeihen sie meine Zudringlichkeit indem ich den Einschlufs an Sie übermache — — — —“ Nr. 37 d. 9. Sept. S. 631.

Beethoven's und Schubert's irdische Reste (Miscellen), Nr. 48 d. 25. Nov. S. 815.

Mehrere noch ungedruckte Briefe Beethoven's (Miscellen), Nr. 40 d. 30. Sept. S. 680, Nr. 43 d. 21. Okt. S. 727.

1. An C. F. Peters (gehört seinem Inhalte und seiner Bestimmung nach zu den Briefen, welche in der neuen Zeitschrift für Musik 1837 6. Bd. S. 75 ff. abgedruckt sind und füllt dort eine Lücke aus).

„Wien am 5ten Juni 1822.“

„Euer Wohlgeboren! Indem Sie mich mit einem Schreiben beehrten und ich gerade sehr beschäftigt bin und seit Monaten mich kränklich befand, beantworte ich Ihnen nur das Nöthigste — — —“

2. Brief an Tobias Haslinger mit einem Kanon.

„Baden am 10. September 1821:“

„Sehr Bester! Als ich gestern auf dem Wege nach Wien mich im Wagen befand überfiel mich der Schlaf — — — —“.

1864.

Bagge, Die neue Beethoven-Ausgabe und ihre musikalischen Ergebnisse (II Leitartikel). Die zwei letzten Symphonien und die beiden Messen. Nr. 36 d. 7. Sept. S. 607, Nr. 37 den 14. Sept. S. 623.

Nottebohm, G., Beethoven's theoretische Studien, Nachtrag zum vorigen Jahrgang, Nr. 9 d. 2. März S. 153, Nr. 10 d. 9. März S. 169.

Sonnleithner, L., Ad vocem Contra-Bass, Recitation der neunten Symphonie von Beethoven (Verschiedenes, Brief von S.) Nr. 14 d. 6. April S. 245.

*) 17. Juli (bei *Nohl*).

Marx, A. B., Anleitung zum Vortrag Beethoven'scher Clavierwerke (Rezensionen und kritische Anzeigen), Nr. 13 d. 30. März S. 223.

Nohl, L., Beethoven's Leben (Musikalische Biographie) Nr. 41 d. 12. Okt. S. 689, Nr. 42 d. 19. Okt. S. 705.

Beethoven's Trauermarsch aus der „Eroica“ in seinen Skizzenbüchern (Miscellen), Nr. 10 d. 9. März S. 180.

Beethoven und der Maler A. v. Klöber (Miscellen), Mitteilungen des Malers über den Meister, Nr. 18 d. 4. Mai S. 324.

1865.

Beethoven's Lieder (Leitartikel, Verfasser nicht genannt), Nr. 1 d. 4. Jan. S. 1, Nr. 2 d. 11. Jan. S. 25, Nr. 3 d. 18. Jan. S. 41, Nr. 4 d. 25. Jan. S. 57.

Beethoven's dramatische Compositionen: König Stephan, Ruinen von Athen (Leitartikel, Verfasser nicht genannt), Nr. 7 d. 15. Febr. S. 105.

H. D., A. W. Thayer's chronologisches Verzeichnis der Werke Beethoven's (Leitartikel), Nr. 20 d. 17. Mai S. 321.

Zwei vergessene Cellosonaten von Beethoven (op. 102 Cdur, Ddur), (Verschiedenes), Nr. 33 d. 10. Aug. S. 543.

Nottebohm, Ein Skizzenbuch von Beethoven (Rezensionen), Nr. 7 d. 15. Febr. S. 111.

Bearbeitungen Beethoven'scher Werke, Nr. 12 d. 22. März S. 199.

Beethoven's Verwandte (unter Mitteilungen in Westermann's Monatsheften, Septemberheft 1865 von Thayer mitgeteilt; von Beethoven's Bruder Johann und dessen Tochter handelnd), Nr. 43 d. 8. Nov. S. 742.

F. Hiller, Über Nohl's Briefe Beethoven's (unter Mitteilung) Nr. 46 d. 15. Nov. S. 757.

1866.

Lorenz, Dr. *Fr.,* Haydn, Mozart, Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner, von Prof. C. Palmer (Rezensionen), Nr. 24 d. 13. Juni S. 189.

Mühlbrecht, O., Beethoven und seine Werke, von Dr. H. Deiters (Recensionen), Musikalisches Skizzenbuch von Dr. L. Nohl mit angeführt, Nr. 40 d. 3. Okt. S. 318 ff., Nr. 41 d. 10. Okt. S. 327.

Bagge, L., A. W. Thayer's L. v. Beethoven's Leben, Musikalische Biographie, Nr. 47 d. 21. Nov. S. 373 ff., Nr. 48 d. 28. Nov. S. 383.

Beethoven und die Ungher Sebatier (Nachrichten über Personen), Nr. 2 d. 10. Jan. S. 19.

Dr. Leopold v. Sonnleithner bezeichnet die Anekdote, nach

welcher die berühmte Sängerin bei der Hauptprobe der Neunten Beethoven die Noten vor die Füſse geworfen, und erklärt haben soll „Eine solche ... Musik könne man nicht singen, als eine Lüge.

Beethoven's Contrebaſs-Recitative in der „Neunten“ in Homburg (Nachrichten über Personen), von A. v. Dommer, Nr. 13 d. 21. März S. 99.

Beethoven's Porträts (Nachrichten über Personen), 1. Auffindung eines Miniaturporträts, B.'s in Wien im Alter von 20 Jahren, Maler nicht genannt. 2. Von der Zuschrift Thayer's von dem Bilde B.'s, von Mähler vollendet, handelnd, Nr. 13 d. 21. März S. 99, Nr. 22 d. 30. Mai S. 179.

Briefe Beethoven's (Nachrichten). Briefe von Beethoven an Marie Gräfin Erdödy, eine kleine Broschüre, herausgegeben von Dr. Alfr. Schöne, bei Breitkopf & Härtel erschienen. Nr. 49 d. 5. Dez. S. 395.

Die „Grenzboten“ über Nohl's Briefe Beethoven's (Mitteilung aus andern Journalen), Nr. 14 d. 4. April S. 116, Nr. 18 d. 2. Mai S. 147.

Die Musik in Bonn im vorigen Jahrhundert und Beethoven's Jugend (aus der Bonner Zeitung, Mitteilung), Nr. 47 d. 21. Nov. S. 375, Nr. 48 d. 28. Nov. S. 383.

1867.

Ein Porträt Beethoven betreffend, von Thayer erwähnt und von Mähler vollendet, befindet sich im Besitze des Herrn Dr. Th. G. von Harajan (Feuilleton, Miscellen), Nr. 2 d. 9. Jan. S. 19.

1868.

Eine alte Pastoralsymphonie. Von Knecht, im Vergleiche zur Beethoven'schen betrachtet (unter Verschiedenes), von C. P., Nr. 19 d. 6. Mai S. 149.

Nottebohm, Thematisches Verzeichniſs der im Druck erschienenen Werke Beethoven's (Leipzig, Breitkopf & Härtel) (Recension), Nr. 4 d. 22. Jan. S. 28.

1869.

Nottebohm, G., Beethoveniana. Gröſsere Aufsätze. 1. Die Ouverture in Cdur op. 115, Nr. 36 d. 8. Sept. S. 281. 2. Die erste Aufführung des Prometheus, Nr. 37 d. 15. Sept. S. 289. 3. Ein unbekannter Menuett, S. 289 in derselben Nummer. 4. Eine Stelle in der Sonate op. 102 Nr. 2, S. 290 in derselben Nummer. 5. Eine andere Stelle in der Sonate op. 102 Nr. 2, S. 290 in derselben Nummer. 6. Eine Berichtigung, S. 291 in derselben Nummer.

7. cresc— — — in derselben Nummer mit einem Briefe B.'s an Tobias Haslinger (von crescendo Strichen handelnd), „Bester! Füllet die Zwischenräume aus, wenn ihr mich aber schändlich loben werdet, so werd ich mit der Wahrheit herausrücken — — —" 8. Unbekanntes Finale einer kleinen Oper (befindet sich ohne Namen autographisch im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Nr. 41 d. 13. Okt. S. 321, Nr. 42 d. 20. Okt. S. 329. 9. Punkte und Striche, Nr. 43 d. 27. Okt. S. 337. 10. Eine Berichtigung Schindler's in Bezug auf die Wiener Tonschule von J. Preindl, S. 340 in derselben Nummer. Die ursprüngliche Benennung des zweiten Teiles der Adur Symphonie Andante statt Allegretto. 11. Bonner Studien, Nr. 45 d. 10. Nov. S. 353, Nr. 46 d. 17. Nov. S. 362, Nr. 47 d. 24. Nov. S. 369, Nr. 48 d. 1. Dez. S. 377.

Ein Trio von Händel in *Beethoven's* Abschrift, von Chrysander, Nr. 5 d. 3. Febr. S. 37.

1870.

Deiters, H., Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet, den 5., 6. und 7. Juni 1870 (Bericht), Nr. 25 d. 22. Juni S. 196, Nr. 26 d. 29. Juni S. 204, Nr. 27 d. 6. Juli S. 213.

Nottebohm, Beethoveniana (Mitteilungen), XII. Die Ouverture in Cdur op. 131, Nr. 2 d. 12. Jan. S. 11, Nr. 3 d. 19. Jan. S. 17. XIII. Arbeiten zum Cismoll-Quartett, Nr. 4 d. 26. Jan. S. 26. XIV. Beethoven und Alois Weissenbach, Nr. 5 d. 2. Febr. S. 33 folgt eine Berichtigung zu Nr. XIII der Beethoveniana von Dr. F. Bischoff, einen Druckfehler im Fidelio betreffend. XV. Zur Geschichte einer alten Ausgabe (Violinquintett op. 29), Nr. 6 d. 9. Febr. S. 41. XVI. Ein Brief-Concept in derselben Nummer (an Schlesinger in Berlin), „Baden am 15. Juli." „Euer Wohlgeboren! Mit grofsem Vergnügen erhielt ich ihre allgemeine Berl. Musik-Zeitung und bitte sie mir selber immer theilhaftig zu machen — —" ohne Jahreszahl, S. 42. XVII. Briefe an Anton Diabelli, S. 58. 1. „Lieber D—! Geduld! noch bin ich nicht menschlich viel weniger, wie es sich für mich schickt und nothwendig ist, bewohnt — — —" (ohne Datum). 2. Lieber Diabelli! Es war mir nicht möglich ihnen eher zu schreiben — — (Baden am 24. Aug. 1824.) 3. H. v. Diabelli et Comp. „Ich konnte nicht eher antworten — — (auf der Aufsenseite steht das Datum und die Zuschrift Wien am 26. September. Für seine Wohlgebohren Hr. v. Diabelli. 4. Lieber Diabelli! Ich

bitte sie nur noch ein paar Täge sich zu gedulden — — (ohne Datum), Nr. 8 d. 23. Febr. XVIII. Ein Brief an Tobias Haslinger, Nr. 9 d. 2. März S. 68, „Baden am Tage nach dem 6. Okt. 1824. Bester! Unser Benjamin ist heute früh schon hier eingetroffen — —". XIX. Ein Brief an Carl Holz, S. 68. Von der Hand des Adressaten die Bemerkung des Datums des Briefes aus Baden im August 1825. „Werther?! Holz! Dafs Holz aber ein Neutrum ist, daran zweifelt kein Mensch — —" (in derselben Nummer). XX. Brief an Zmeskall, S. 68. Das Original trägt von fremder Hand das Datum 18. Februar 1827. „Mein sehr werther Freund! Tausend Dank für Ihre Theilnahme — —" (in derselb. Nummer). XXI. Ein Brief an Vincenz Hauschka, S. 68, in den von Nohl veröffentlichten Briefen enthalten (in derselben Nummer), „Bestes Erstes Vereins-Mitglied der Musik-Feinde des österreichischen Kaiserstaats". Folgen ein paar Noten mit den Worten „ich bin bereit!" — „Kein anderes als geistliches Sujet habe ich — —". XXII. Ein Brief an Dr. Braunhofer, S. 69, in Nohl's Briefen Beethoven's an vielen Stellen unrichtig, hier, nach dem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen Original mitgeteilt. Datum „Am 13. Mai 1825, Zwiegespräch zwischen Arzt und Patient: „Verehrter Freund! Dr.: Wie geht's Patient? Pat.: Wir stecken in keiner guten Haut (in derselben Nummer). Folgen ein paar Noten mit den Worten „Doktor sperrt das Thor dem Todt" u. s. w. XXIII. Die Coda des ersten Satzes der 8. Symphonie, Nr. 11 d. 16. März S. 83. XXIV. Die Sonate op. 96 (S. 83 in derselben Nummer), mit Erwähnung zweier Briefe Beethoven's an den Erzherzog Rudolph, die Sonate betreffend. 1. „Morgen in der frühesten Frühe wird der Copist mit dem letzten Stücke anfangen können — —". 2. „Roden anbelangend haben S. Kais. H. die Gnade mir die Stimme durch Überbringer dieses übermachen zu lafsen — —". XXV. Eine Stelle in der Sonate op. 109, Nr. 12 d. 23. März S. 92. XXVI. Eine gefälschte Stelle in den Variationen op. 120, S. 92 in derselben Nummer. XXVII. Der vierte Satz des Quartetts op. 130, S. 93 in derselben Nummer. XXVIII. Beethoven's letzte Komposition, S. 93 in derselben Nummer. XXIX. Metronomische Bezeichnungen, Nr. 17 d. 27. April S. 129, Nr. 18 d. 4. Mai S. 138. XXX. Eine Erklärung (zu Nr. XIII), Nr. 19. d. 11. Mai S. 147. Entgegnung von Dr. Bischoff darauf (von einem Druckfehler im Fidelio handelnd), Nr. 22 d. 1. Juni S. 172. XXXI. Eine Stelle im ersten Satze der 8. Symphonie, Nr. 19 d.

11. Mai S. 148. Die ausgeschossenen 2 Takte im dritten Satz der Cmoll-Symphonie, S. 148 in derselben Nummer. XXXIII. Die 51. Sonate Fdur op. 54, S. 149 in derselben Nummer. Berichtigung zu Nr. XIII von Dr. F. Bischoff in Grätz (Druckfehler im Fidelio), Nr. 5 d. 2. Febr. S. 35. Notiz zu Nottebohm's Beethoveniana über die Sonate Adur op. 69, von Anton Rée, Nr. 52 d. 28. Dez. S. 414.

Deiters, Dr. *H.*, Beethoven, Ludw. van. Aufführung eines italienischen Oratoriums in Bonn anno 1770 (kurzer Aufsatz), Nr. 18 d. 4. Mai S. 142.

Beethoven's Fidelio, Prachtausgabe in Zeichnungen von Moritz von Schwind, Nr. 49 d. 7. Dez. S. 390.

Beethoven's sämmtliche Claviersonaten neu verändert (?) mit einem Vorwort versehn von *Ferd. Hiller*, Nr. 37 d. 14. Sept. S. 292.

A. D., Beethoven *nicht* der Ausgangspunkt der folgenden Entwickelung der Tonkunst (großer Aufsatz), Nr. 1 d. 5. Jan. S. 1, Nr. 2 d. 12. Jan. S. 8.

Ludwig van Beethoven. Zum 17. Dezember 1870 (aus der Bonner Zeitung). Großer Aufsatz, Verfasser nicht genannt, Nr. 52 d. 28. Dez. S. 409.

Beethoven-Feier in Bonn, Nr. 1 d. 5. Jan. S. 6, Nr. 16 d. 21. April S. 127, Nr. 27 d. 6. Juli S. 215.

Beethoven-Feier in Hamburg, Nr. 52 d. 28. Dez. S. 415.

Beethoven-Feier in Stuttgart, Nr. 52 d. 28. Dez. S. 414.

Beethoven-Feier in Weimar, Nr. 24 d. 15. Juni S. 191.

Schriften zu Beethoven's Jubiläum, Nr. 49 d. 7. Dez. S. 390.

H. D., Ludwig van Beethoven; ein Lebensbild, entworfen von *W. Fricke.* Ludwig van Beethoven als Mensch und Künstler, von *C. F. Jahn.* Beethoven's Brevier, zusammengestellt von *L. Nohl.* Aus Beethoven's Briefen. Zur Charakteristik des Meisters, von *Joseph Schlüter*, Nr. 50 d. 14. Dez. S. 393.

1871.

Deiters, *H.*, Weitere Schriften zu Beethoven's Jubiläum (größerer Aufsatz), Nr. 19 d. 10. Mai S. 289. Ludwig van Beethoven. Ein musikalisches Charakterbild von *G. Mensch,* mit dem Porträt Beethoven's (Leipzig, bei Leukart). Beethoven's Leben und Werke von *Franz Wagner*, mit Porträt und Facsimile (Leipzig). Ludwig van Beethoven, von *La Mara*, Biographische Skizze (Leipzig). Beethoven, von *Richard Wagner* (Leipzig, bei Fritsch).

Deiters, H., Die Säkularfeier des Geburtstages Ludwig van Beethoven's

in seiner Vaterstadt Bonn (gröfserer Aufsatz), Nr. 37 d. 13. Sept. S. 581, Nr. 38 d. 20. Sept. S. 596.

Heyse, Paul, Prolog zur Beethoven-Feier in München am 17. Dez. 1870, Nr. 1 d. 4. Jan. S. 1.

Nottebohm, G., Beethoveniana. Nachträge I—VI, gröfsere Aufsätze. I. Ein Stammbuch Beethoven's, Nr. 5 d. 1. Febr. S. 65. II. Die Variationen op. 44. III. Goethe's Erlkönig von Beethoven komp. IV. Das Opferlied op. 121. V. Die Bagatellen op. 119, Nr. 6 d. 8. Febr. S. 86. VI. Skizzen zum Pianoforte-Concert in Gdur und zur Symphonie in Cmoll, Nr. 7 d. 15. Febr. S. 101. — Berichtigung zu Nr. I der Nachträge in Nr. 5 d. J. von der Redaktion, Nr. 17 d. 26. April S. 266.

Stetter, Fr., Die Beethoven-Feier in München (gröfserer Aufsatz), Nr. 4 d. 25. Jan. S. 55.

Barbedette, H., Beethoven, sa vie et ses oeuvres (Anzeige), Nr. 48 d. 29. Nov. S. 761.

Ein Brief Beethoven's an seinen Neffen, mitgeteilt von *Nottebohm*. Datum „Baden am 23. August 1823" ... Lumperl — — bestes Lumperl — liebes Kind! ich empfange heute Deinen gestrigen Brief, Du sprichst mir von 31 fl. — —, Nr. 2 d. 11. Jan. S. 24.

Über eine Stelle in der Violoncellosonate op. 69 von Beethoven, Nr. 2 d. 11. Jan. S. 25.

Ein Brief an die Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien (unter Anzeigen und Beurteilungen). „Am 23. Jenner 1824." „Euer Wohlgebohren! Überhäuft beschäftigt und noch immer mit einem Augenübel behaftet, werden sie mir gütigst meine späte Antwort verzeihn — —" (mit einer längeren Beschreibung der Gesellschaft der Musikfreunde, von Pohl bei Wilhelm Braumüller), Nr. 9 d. 1. März S. 134.

Neunte Symphonie: Ein Programm von L. Hoffmann (unter Anzeigen und Beurteilungen), Nr. 5 d. 1. Febr. S. 72.

Eine Textberichtigung Richard Wagner's, berichtigt von Hanslick (von der 9. Symphonie handelnd), Nr. 3 d. 18. Jan. S. 38.

Wendling, Friedr., Serie von Photographien Beethoven's, Nr. 3 d. 18. Jan. S. 41. I. Beethoven's Sterbehaus. II. Beethoven's Grabmal. III. Beethoven's Büste in Heiligenstadt. IV. Beethoven auf dem Todtenbett, von Danhauser. V. Porträt Beethoven's, von Mähler. VI. Beethoven's Porträt, von Anton Dietrich.

Beethoven als Patriot! Festspiel von S. Rodenberg zu der Dresdener Beethovenfeier, Nr. 11 d. 15. März S. 170.

Die Pariser Kanone „Beethoven“ (Bemerkungen), Nr. 7 d. 15. Febr. S. 110.
Berichtigung zu Beethoven's Photographien, S. 106 in derselb. Nummer.
Büste von Beethoven von F. Schaller, in Pest zurückgewiesen (aus dem Wiener Fremdenblatt, unter Nachrichten und Bemerkungen), Nr. 10 d. 8. März S. 157.
Beethoven-Feier in Bonn am 17. Dez. 1870 (unter Bemerkungen), von *H. D.*, Nr. 1 d. 4. Jan. S. 12.
Beethoven-Feier in Bremen, Nr. 24 d. 14. Juni S. 381.
Beethoven-Feier in Breslau, Nr. 28 d. 12. Juli S. 445.
Beethoven-Feier in Frankfurt a. M., Nr. 2 d. 11. Jan. S. 29.
Beethoven-Feier in Göttingen, Nr. 21 d. 24. Mai S. 333.
Beethoven-Feier in Karlsruhe, Nr. 18 d. 3. Mai S. 285.
Beethoven-Feier in Leipzig, Nr. 4 d. 25. Jan. S. 59, Nr. 5 d. 1. Febr. S. 75.
Beethoven-Feier in NewYork, Nr. 3 d. 18. Jan. S. 45.
Beethoven-Feier in Salzburg, Nr. 38 d. 20. Sept. S. 605.
Beethoven-Feier in Stuttgart, Nr. 5 d. 1. Febr. S. 75.
Beethoven-Feier in München (größere Besprechung, Verfasser nicht genannt), Nr. 4 d. 25. Jan. S. 55.
Beethoven-Jubiläum, Journal-Artikel (unter Vermischtes), Nr. 4 d. 25. Jan. S. 60.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Dr. Josef Mantuani, Amanuensis der k. k. Hofbibliothek in Wien; Über den Beginn des Notendruckes (Vorträge und Abhandlungen herausgegeben von der Leo-Gesellschaft), Wien 1901, Mayer & Co. 8⁰. 29 S. Einzeldruck. Der Herr Verfasser geht von der Frage aus: welche der beiden Bestandteile des Notendruckes die Priorität zukommt, den Linien oder dem Notenkopfe und kommt durch das Beispiel in Gerson's Collectorium, Esslingen bei Fyner 1473 gedruckt und Franciscus Negro's (Niger) lateinische Grammatik, 1480 von Joh. Lucilius Sandritter in Venedig gedruckt zu dem Ergebnis, dass dem Notenkopfe die Priorität zukommt. Es findet also wie bei der Neume derselbe Entwickelungsgang statt, dass zuerst die Neume ohne Linien und dann erst die Neume mit Linien in Gebrauch kamen. Auffallend ist bei dem letzteren Drucke (von Sandritter), dass die drei Notengattungen: Longa, Brevis und Semibrevis so genau sich an ein fünfliniges Notensystem anpassen lassen, dass sich die 5 Linien ohne Mühe nachziehen lassen. Nach Dr. Riemann's Untersuchungen (M. f. M. 28, 166) erschienen aber schon in dem folgenden Jahre 1481 ein

Missale bei Jörg Reyser in Würzburg und ein römisches Missale bei Scotto in Venedig, die beide die Musiknoten auf Linien drucken. Gegen Reyser's Notendruck erhebt der Verfasser mehrfachen Widerspruch und zwar aus dem einen Grunde, weil Dr. Riemann nur ein einziges Exemplar kennt, da, wie derselbe S. 22 sagt, die Noten, die auf einen besonderen Bogen gedruckt sind, doch erst 1484 hergestellt sein könnten und dann der Ausgabe von 1481 eingefügt wurden. Der Herr Verfasser betont zwar mehrfach, dass er diese Einwürfe nur im historischen Interesse mache, was man ihm gern glauben möchte, doch hinterlässt die Darstellung immerhin auf den Leser den Eindruck einer gesuchten Opposition. Schon die Annahme der Priorität der Notenköpfe lässt sich durch alte theoretische Werke, in denen nur die Notenlinien vorhanden sind, widerlegen. Allerdings ist bei den alten Drucken von einem Exemplare aus nicht mit Sicherheit auf die Einrichtung aller Exemplare zu rechnen, doch in demselben Falle befindet sich auch der Herr Verfasser mit den angeführten alten Drucken. Er selbst giebt die Möglichkeit zu, dass Dr. Riemann Recht hat, nur lässt es sich bis jetzt nicht mit Bestimmtheit feststellen. Pater Molitor im 1. Bande seiner Choral-Reform kommt S. 94 auf dasselbe Thema zu sprechen und führt ein bisher unbeachtetes Missale Romanum von 1476 an, in Rom bei dem Deutschen *Ulrich Han* aus Ingolstadt gedruckt, welches auf 5 Notenlinien die schwarze Choralnote setzt. Ein Exemplar fand derselbe in Florenz, Bibl. Magliabecchiana E. I. fol. ohne Titelbl. Auf der Seite 8 Systeme in 2 Kolonnen mit roten Notenlinien; die Type ist außerordentlich sauber und elegant geschnitten. Ein Missale von demselben, ein Jahr früher signiert (1475), erschien ohne Noten, lässt aber für dieselben den Raum frei. Molitor giebt Proben des Druckes in Nachbildungen. — Gegen das Ende der Schrift von Dr. Mantuani (S. 26) wird noch eines Druckes des 18. Jahrhunderts gedacht, der mit einer Type gedruckt ist, die wie die Hautin'sche, Note und Linie verbindet, aber doch Varianten gegen die Hautin'sche aufweist. Es ist dies ein Londoner Druck von *William Pearson*, betitelt: Harmonia sacra, or divine hymns and dialogues etc. von 1714. Der Notenkopf ist rund, die Fahnen bestehen aus geraden dicken Strichen, die bei der Aufeinanderfolge von 16tel Noten nur die erste und letzte Note mit 2 Fahnen versehen, während die mittleren Noten nur 1 Fahne haben. Die erste Ausgabe obiger Sammlung von 1693 ist noch mit eckigen Hautin-Typen hergestellt. Auch ein Heidelberger Druck, Davids Harpffen-Spiel von *Joh. Martin Spiefs*, bei *Joh. Jakob Häner* erschienen, zeigt eine veränderte Zerlegbarkeit der Note, sodass der verbesserte Typendruck von Breitkopf in Leipzig nicht als neue Erfindung anzusehen ist, wie es neuerdings mehrfach aufgefasst ist, sondern nur als eine Verbesserung.

* *Gottlieb Geiger's* Musik-Katalog Nr. 250 in Stuttgart, Lindenstr. 39, enthält 1724 Nummern praktische und theoretische Werke des 19. Jhs. mit wenigen älteren Ausnahmen wie Mattheson, Lully, Majer, Marpurg u. a.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg. 1901.	**Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.** — **Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.**	**No. 10.**

Biographie Samuel Besler's.

(Reinhold Starke.)

(Schluss.)

II.

Dem zweiten Teile meiner Abhandlung möchte ich folgendes Distichon voranstellen, welches *Cunradus* in seinen „*Silesia Togata*“ dem *Samuel Besler* widmet:

„*Quos vetus incinuit, quos nostra Ecclesia cantus*
„*Rimor, et harmoniis augeo et orno meis.*“

„Ich erforsche die Gesänge, welche die alte, welche unsere Kirche angestimmt hat, und vermehre und schmücke sie mit meinen Harmonieen.“

Für die Beurteilung des *Besler*'schen Könnens sind die einstimmigen Hymnen wertlos, sowie der einstimmige Heptalogus, zu welchem der Bassus continuus fehlt, desgleichen die drei unvollständig erhaltenen Werke. Man kann jedoch aus den erhaltenen Werken, deren es ja ziemlich viele giebt, sehr deutlich erkennen, wie er von Jahr zu Jahr reifer und im a capella Gesange immer mehr Meister wird. Nachweisbar sind 164 Gesänge a capella, 8 mit Basso continuus, 4 eigne Passionen und die von *Besler* herausgegebene Johannes-Passion und die Auferstehung unsres Herrn Jesu Christi, beide komponiert von *Antonius Scandellus*. — Da in *Rob. Eitner's* Quellen-Lexikon bereits alle Werke beschrieben sind, so führe ich dieselben nur in chronologischer Folge an:

I. 1602,*) à 5 voc. Ein Weihnachtslied.
Nu last vns zu dieser Frist.

II. 1602, à 5 voc. Von der Geburt unsers Herrn.
Nu last vns alle frölich sein.

III. 1607, à 8 voc. Echo. O Echo in dem tiefen Thal.

IV. 1609, à 4 voc. Crepundia. Nur Bassus vorhanden.

1. Corde natus ex parentis.
2. Heilig vnd zart ist Christi Menschheit.
3. { A solis ortus cardine. / Christum wir sollen loben schon.
4. Nu last vns alle frölich sein.
5. { Dies est laetitiae in ortu regali. / Der Tag, der ist so freudenreich.
6. Puer natus in Bethlehem.
7. Ein Kind geborn zu Bethlehem.
8. { Resonet in laudibus. / Singet frisch vnd wolgemut.
9. In dulci jubilo.
10. Nobis est natus hodie.
11. { In natali Domini. / Da Christus geboren war.
12. Qvem Pastores laudavêre.
13. Nunc Angelorum gloria.
14. Gelobet seystu Jhesu Christ.
15. { Omnis mundus jucundetur. / Alle Werlet frewet sich.
16. Nu ist es zeit zu singen hell.
17. Psallite unigenito.
18. Gottes Sohn ist Mensch geborn.
19. Ex legis observantia.
20. O du liebes Newgebornes Kindelein.

V. 1610, à 4 voc. De gloriosa resurrectione. 1—10 vollständig und von 11 nur die Sopran- und Tenorstimme vorhanden, das Übrige fehlt.

1. Dic Maria quid vidisti. (Konzert von *L. Viadana.*)
2. Surrexit Christus hodiè.
3. Aurora lucis rutilat.
4. Claro Paschalis gaudio.

*) Nach der Jahreszahl ist das Werk im Quellen-Lexikon zu finden.

5. Jesu nostra redemptio.
6. Christus pro nobis passus est.
7. Vox angelorum nuncia.
8. Cedit hiems animus.
9. Ad coenam Agni providi.
10. Die Zeit ist jetzt gantz frewdenreich.
11. Gelobet sey Gott im höchsten Thron.
12. Mit frewden wollen wir singen.
13. Betracht wir heut zu dieser frist.
14. Jhesus Christus leid den Todt.
15. Christus ist erstanden.
16. Christo dem Osterlämmelein.
17. Sanguine proprio.
18. Last vns Christi Sieg vnd Auffart.
19. Ascendit Christus hodiè.
20. Spiritus sancti gratia.

VI. 1611, à 8 voc. In te magna tuis spes est. Hymnus auf Matthias den Zweiten.

VII. 1612. Threnodiarum. 4 Passionen nach Matthäus, Marcus, Lucas und Johannes.

VIII. 1612. Gaudij paschalis. Aufferstehung Christi von *Scandellus*, herausgegeben von *S. Besler*.

IX. 1613, à 4 voc. Psalm LI.

X. 1614, à 4 voc. Peregrinatorium spirituale. Cantus fehlt.

1. Ich glaub fürwar Herr Jesu Christ.
2. Herr Jesu Christ o Gottes Lamb.
3. Ach treuer Gott Herr Jesu Christ.
4. O Gottes Sohn Herr Jesu Christ.
5. Nur weinen, seuffzen, angst vnd Noth.
6. Du wirst dich mein erbarmen, mein Heil.
7. Hilff Helffer, hilff in angst vnd Noth.
8. Herr Jesu Christ, mein höchster Trost.
9. Wir dancken dir HErr Jesu Christ.
10. Weil ich nu muſs von dannen.
11. Gott der Vater wohn vns bey.
12. HErr Gott dein gwalt.
13. HErr Jesu Christ, war Mensch vnd Gott.
14. HErr Jesu Christ, mein HErr vnd Gott.
15. O Jesu lieber HErre mein.
16. HErr Jesu Christ ich weiſs gar wol.

17. Ein Würmlein bin ich arm vnd klein.
18. Wenn wir in höchsten Nöten sein.
19. Ach lieben Christen, seid getrost.
20. Wer in dem Schutz des Höchsten ist.
Ein Gebet zur Zeit der Pestilenz.
21. Wer in des Allerhöchsten Hutt.
22. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

XI. 1615, à 4 voc. Delitiarum mensalium.

1. HErr Gott Vater im Himmel.
2. Ehr Lob vnd Danck mit hohem.
3. O mein Seel Gott dem HErren.
4. Den HErren lob mein Seele.
5. Lobsinget Gott dem HErren.
6. Allmechtiger güttiger Gott.
7. Den Vater dort oben wollen wir.
8. Du lebst ja noch du trewer Gott.
9. Dancket dem HErrn von Hertzen.
10. Aller Augen mit fleisse, HErr.
11. Zu Gott wollen wir vns kehren.
12. { Dich bitten wir deine Kinder.
HErr Gott nu sey gepreiset.
13. All augen HErr warten auff.
14. Dancket dem HErren heut vnd.
15. All Augen HErr auff dich halten.
16. Aller Augen auff dich o HErr.
17. Dancket dem HErren, denn er ist.
18. { HErr du hast den Menschen.
Ewiger Vater, der du vns für.
19. Nu last vns Gott dem HErren.
20. Aller Augen warten auff dich.
21. Gesegn vns HErr die gaben.
22. Vater im höchsten Thron.
23. Singt weiter Lob für seine gab.
24. Der Mensch lebt nicht allein.
25. Singen wir aus Hertzengrund.
26. Lobet den HErren, danckt jhm.
27. Qvae nunc sumemus memb.
28. Die Speiſs werd geheiligt.
29. Qvod sumus utilibus dapib.
30. Mit speiſs vnd tranck den leib.

XII. 1615, à 4 voc. 12 Weihnachtsliedlein.
1. Arm vnd vol schmertzen bin ich zwar.
2. Ich armer Mensch bin gar nichts wert.
3. Jesulein, liebstes Brüderlein.
4. Jesulein, liebstes Jesulein.
5. O Christe Gottes Söhnelein.
6. Ach du hertzliebstes Jesulein.
7. Fvrcht dich gar nicht, sey nur getrost.
8. O Jhesu, Gottes Söhnelein.
9. Dv edles Kindlein Jesu Christ.
10. O Emanuel Gottes Sohn.
11. O Jesu wahrer Mensch vnd Gott.
12. O Gottes Wort, HErr Jesu Christ.

XIII. 1618, à 4 voc. Concentus-Ecclesiastico-Domesticus. I. Thl.
1. Nu kom der Heyden Heyland.
2. Gelobet seystu Jhesu Christ.
3. Ein Kindelein, so löbelich.
4. Christe, der du bist Tag vnd licht.
5. O Lamb Gottes vnschuldig.
6. Patris sapientia.
7. Christus ist erstanden.
8. Mit frewden wolln wir singen.
9. { Sanguine proprio.
Mit deinem tewren Blut.
10. Nu bitten wir den H. Geist.
11. Allein Gott in der Höh sey Ehr.
12. Gott der Vater wohn vns bey.
13. Nu frewt euch lieben Christen gmein.
14. HErr Christ der einig Gottes Sohn.
15. Ich ruff zu dir HErr Jesu Christ.
16. Allein zu dir HErr Jesu Christ.
17. Kompt her zu mir spricht Gottes.
18. Ach Gott vom Himmel sieh darein.
19. Es spricht der Unweisen Mund wol.
20. Wolauff ihr Heiligen vnd Fromen.
21. Auff Zion dir geschieht groſs Ehr.
22. HErr dein Ohren zu mir neige.
23. Zu dir von Hertzen grunde.
24. Ich bitt o HErr aus Hertzengrund.

XIV. 1618, à 4 voc. Concentus. Thl. II.

1. Singet dem HErrn ein newes Lied.
2. { Mittit ad virginem.
   Als der güttige Gott.
3. Ave Hierarchia.
4. Arm vnd vol Schmertzen.
5. Nu last vns zu dieser frist.
6. Hochgelobet seistu Jesu Christ.
7. { Gläubige Seel, schau dein HErr —.
   Trawrig Hertze, hör vnd merk.
8. Vom Himmel hoch da kom ich her.
9. Christ vnser HErr zum Jordan kam.
10. Ut homo resurgeret.
11. Christus, der vns selig macht.
12. Da Jesus an dem Kreutze stund.
13. Wunderlich Ding hat sich ergangen.
14. Betracht wir heut zu dieser frist.
15. Christ lag in Todes Banden.
16. Der Lentz ist vns des Jahres.
17. Last vns Christi Sieg vnd Auffahrt.
18. { Sit laus, honos et gloria.
   Sey lob, ehr, preiſs vnd herrlig —.
19. Vater vnser im Himmelreich.
20. Weltlich Ehr vnd zeittlich Gutt.
21. Erbarm dich mein, o HErre Gott.
22. Warumb betrübstu dich mein Herz.
   (Ist bisher erst später in den Choralbüchern zu finden.)
23. Ach Gott, thu dich erbarmen.
24. O jhr alle, die jhr euch dem H. ver.
25. Den HErren lob mein Seele.
26. Lob sey dir güttiger Gott.

XV. 1620, à 8 voc. Citharae Davidicae.
1. Die Himmel allzumal, } beide mit französischem
2. Lobet Gott im Himmelreich, } und lateinischem Text.

XVI. 1621. Die Passion nach Johannes von *Scandellus*, herausgegeben von *Besler*.

XVII. 1622, à 4 voc. Votum Davidicum.
1. Ach HErr, ich seufftz allein zu dir.
2. Ein feste Burg ist vnser Gott.

XVIII. 1622, à 4 voc. Gaudium natalitium. Das Jesulein nu ist geborn.

XIX. 1624. Heptalogus. Cantus ohne Basso continuo. 7 Gesänge.
XX. 1624. Jehova Deus. Duett mit Basso continuo. (Handschrift und Neudruck.)
XXI. 16.. Handschriftlich. Missa à 6 voc.

Die 3 Drucke: 1611, Hymnorum et Threnodiarum.
1613 ebenso, pars. III. und
1614 ebenso,
enthalten aufser dem Psalm LI von 1613 zu 4 Stim. nur einstimmige gregorianische Choralgesänge. Herr Dr. *Bohn* schreibt in der Breslauer Zeitung 1901, Nr. 436: Die Gründer der Breslauer Kathedrale haben nicht ohne Grund festgesetzt, dass im Dome nur der gregorianische Choral beim Gottesdienste Verwendung finden dürfe, und damit die alten schönen Melodien nicht in Vergessenheit gerieten, gab *Besler*, der arme Schulmeister, auf eigene Kosten dieselben von Neuem heraus. Die Drucke haben noch das besondere Interesse, als sie in Breslau die ersten Drucke mit der schwarzen Choralnote sind. (Vorwort zu 1611.)

Die ersten Werke von 1602 bis ungefähr zum Jahre 1610 tragen noch den Stempel des Unfertigen und zeigen als besondere Eigentümlichkeit das Vorwalten der vollkommenen Konsonanz der Quinte, vor der unvollkommenen der Terz. Das erste gröfsere Werk von Bedeutung ist der 8stimmige Hymnus auf *Matthias* den Zweiten, dessen Einzug in Breslau am 18. Sept. 1611 stattfand. — Ob *Besler* Gelegenheit gehabt hat, diesen Hymnus *Matthias* zu überreichen oder vor ihm zu Gehör zu bringen, habe ich nicht in Erfahrung bringen können, es ist aber wohl kaum anzunehmen, denn das feierliche Hochamt vor der Huldigung der Fürsten und Stände wurde in der katholischen Adalbertkirche abgehalten. In dieser und der vorhergehenden Zeit hat er auch an seinen 4 Passionen nach Matthäus, Marcus, Lucas und Johannes gearbeitet, welche im Jahre 1612 erschienen. Diese tragen noch ganz das Gepräge der Besler'schen Jugendarbeiten und sind nicht im Entferntesten zu vergleichen den Passionen eines *Joachim von Burck*, *Scandellus*, *Mancinus* und *Bartholomäus Gesius*, ja die Johannes Passion von *Besler* stimmt zum grofsen Teil mit der Johannes Passion überein, welche ohne Autornamen in dem Manuskript von Grimma enthalten ist, in welchem die Auferstehung des *Scandellus*, über welche ich zuletzt sprechen werde, steht. Dass *Besler* diese Passion vorgelegen hat, ist zweifellos, wohl aber bringt *Besler* in seiner Passion bei den Änderungen Wendungen, die ein viel gereifteres musikalisches Verständnis tragen

und seinem Werke nur zum Vorteil gereichen. In dem Manuskript von Grimma geht dieser Johannes-Passion eine Matthäus-Passion voraus; und als Herr *Robert Eitner* in der Bibliothek zu Grimma*) das Manuskript in der Hand gehabt hat, lag vor diesen 2 Passionen ein loses Blatt, auf welchem die Jahreszahl 1550 stand. Dieses Blatt ist jetzt aufgeklebt und mit eingebunden und trägt nun scheinbar ein ganz anderes Wasserzeichen als die darauf folgenden Blätter, so dass ich anfangs meinte, das Blatt könne nicht zu den 2 Passionen gehören, bis ich schliefslich herausfand, dass das fremde Wasserzeichen auf dem unteren Blatte sich befindet. So kann man doch annehmen, dass die beiden Passionen aus dem Jahre 1550 stammen und *Besler* bei Abfassung der seinigen vorgelegen haben, darauf, dass sie älter sind, dürfte auch der Umstand hinweisen, dass die Stelle in der Matthäuspassion: Eli, Eli, lama asabthani, welche der *Besler*'schen gleich ist, noch in Breven und Ligaturen geschrieben ist. Die Matthäuspassion im Manuskript von Grimma bietet insofern ein besonderes Interesse, als sie viele Anmerkungen von späterer Hand enthält, in welchen die Gesangbuchslieder angegeben sind, die an den betreffenden Stellen eingelegt worden sind; z. B.: Meinen Jesum lass ich nicht, — Was mein Gott will, — Was Gott thut, das ist wohlgethan, — Herzliebster Jesu, u. a.**)

Die einstimmigen Hymnen, die nun in grofser Anzahl folgen, haben nur liturgischen Wert, und bei dem „Peregrinatorium spirituale“ vom Jahre 1614 fehlt leider die Sopranstimme; denn mit diesem Werke beginnt *Besler* die grofse Anzahl von Choralbearbeitungen, auf welche *Cunradus* in seinem obigen Distichon hinweist: „Ich erforsche die Gesänge, welche die alte, welche unsre Kirche angestimmt hat und vermehre und schmücke sie mit meinen Harmonieen.“ Mit den 30 Tischgesängen von 1615 beginnt nun *Besler*'s Meisterschaft.

Wenn je das Wort zur Wahrheit geworden ist: „In der Beschränkung zeigt sich der Meister“ so ist das hier der Fall. So eng und bescheiden das Gefäfs ist, in welchem die kleinen Gesänge geboten werden, desto reizender und kunstvoller (hier ist öfter für den Ausdruck *kunstvoll* — *einfach* zu setzen) zeigt sich der Inhalt. Gleich Nr. 1: Herr Gott Vater im Himmelreich, ein Dankgebet von 13 Takten ist entzückend. Ich hebe daraus noch hervor: Nr. 5, 6,

*) Siehe Monatshefte für Musikgeschichte, 1877.

**) Siehe *Schöberlein*, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges, II, pag. 359.

11, 12, 19, 27 und 29. Dass er dabei kühnen Wendungen nicht aus dem Wege geht, zeigen die Nummern 27 und 29, wo er nach dem Vorgange Palestrina's die drei Hauptdreiklänge auf A, G und F direkt hintereinander verwendet. Zu erwähnen ist hierbei die *Nota*, welche er als gewissenhafter Schulmeister nach der Vorrede bringt: „In diesem *Signo* C wird allezeit eine langsamere Mensur oder Takt observieret alſs in diesem ₵, welches hierbei wolmeinend zu erinnern."

Von den 12 kleinen Weihnachtsliedern aus demselben Jahre dürfte Nr. 9 als die Perle zu betrachten sein: Nachdem er in den ersten 12 Takten zuerst Sopran und Alt, dann Tenor und Bass, hierauf Sopran und Tenor, ferner Alt und Bass und noch einmal Sopran und Tenor zweistimmig hat singen lassen, treten in der Mitte des 12. Taktes alle 4 Stimmen ein und werden bis zum Schluss im 18. Takte in klangvoller Stimmführung fortgeführt. — Jetzt tritt in den Publikationen seiner Werke eine Pause von 3 Jahren ein, die Zeit der Sammlung für das Beste, was *Besler* liefern wollte und konnte. Es ist das auſser der handschriftlich erhaltenen sechsstimmigen lateinischen Missa, die jedenfalls auch in diese oder die folgende Zeit gehört und die ich wohl als sein bestes Werk bezeichnen kann, sein Concentus ecclesiastico-domesticus, eine Sammlung von 50 Choralbearbeitungen in 2 Bänden aus dem Jahre 1618. Es sind durchweg gute Arbeiten; ich hebe nur die besten daraus hervor. Aus dem I. Teil Nr. 5, 8, 10 (Nu bitten wir den heiligen Geist — beim Festactus im Schles. Konservatorium gesungen), 11, 13, 16, 17, 18, 20, 22; aus dem II. Teil Nr. 8, 19, 21, 22. Was *Besler* nach diesem Concentus noch durch den Druck publizieret hat, reicht nicht mehr an diesen heran. Eine ganz gute Arbeit ist noch die Bearbeitung von: Ein feste Burg ist unser Gott aus dem Jahre 1622. Die zwei achtstimmigen Gesänge aus dem Jahre 1620 mit deutschem, französischem und lateinischem Text können kaum einen Vergleich mit dem 8stimmigen Hymnus auf Matthias II. vom Jahre 1611 aushalten. Dass *Samuel Besler* übrigens ein Mann war, der sich dem Neuem nicht verschloss, zeigen seine Arbeiten in der neuen italienischen Manier, die, wenn sie auch in ihren Anfängen keine hervorragenden Leistungen zeitigen konnten, so doch unbedingt ein historisches Interesse hervorrufen. Es ist schade, dass von dem einstimmigen Heptalogus die Stimme des Bassus continuus fehlt, dann hätte man doch wenigstens zwei Werke *Besler*'s hinsichtlich dieser neuen Richtung zur Beurteilung, so muss man sich mit dem Einen: „Jehova

Deus, turris fortissima" begnügen. Dieses Werk, welches wie oben schon gesagt, nur ein historisches Interesse beanspruchen kann, und welches man im Jahre 1838 in der vergoldeten Kugel des sogenannten guten Graupenturmes handschriftlich bei dessen Abbruch fand, wurde von Ernst Köhler in Partitur gesetzt und von Cranz herausgegeben. An dieser Edition ist sehr vieles auszusetzen. Zunächst übersetzt Köhler oder der Übersetzer der lateinischen Aufschrift das Wort „Moderator" mit Cantor, dann aber hat Köhler vollständig die Worte: Concert à 2 Canto et Tenore übersehen; denn er hat auch den Bassus generalis mit einem Text versehen, trotzdem, dass dieser so tief liegt, dass dieser Umstand Köhler hätte auffallen müssen. Die ganze Ausgabe ist so recht ein Beweis, dass die Musikforschung im Jahre 1838 noch sehr im Argen lag trotz Winterfeld's Gabrieli vom Jahre 1834. — Köhler weiſs offenbar weder mit den Pausen noch Ligaturen etwas anzufangen, nicht einmal das Zeichen ₵ scheint ihm als Zeichen für 2 Taktganze bekannt, dann weiſs er nichts mit den unter den fünf Linien langgezogenen Hilfslinien anzufangen, so dass er mehrfach die Noten des Tenors um eine Terz zu hoch gesetzt hat. Die Textlegung ist ihm vollständig unbekannt; trotzdem dass *Besler* in dieser Urschrift ganz gewissenhaft den Text untergelegt hat, ändert *Köhler* ganz willkürlich, weil ihm scheinbar die Betonung besser passt, sogar synkopierte Noten machen ihm Schmerzen. Geradezu wunderlich ist es aber, dass er bei Wiederholungen mehrfach das, was vorher falsch war, richtig stellt und so umgekehrt.

Damit sind die eigenen Arbeiten *Besler*'s als erledigt zu betrachten und ich komme im Gesamturteil über seine musikalischen Leistungen zu folgendem Resultate:

Besler hatte sich im Laufe der Zeit eine angenehme, flieſsende Stimmführung erworben, war jedoch selbst wenig produktiv, sondern lehnte sich zum gröſsten Teil an schon vorhandene Melodieen an, so dass *Cunradus* mit seinem Distichon den Nagel auf den Kopf getroffen hat; deshalb musste der Versuch missglücken, als er sich auf das ihm ungeläufige Gebiet der neueren italienischen Musik begab, wenn dieser Versuch auch dem Musikhistoriker wichtig erscheint, weil er zeigt, dass *Besler* die groſse Bewegung seiner Zeit sich nicht hatte entgehen lassen.

Es erübrigt noch, zweier seiner selbstlosen Groſsthaten Erwähnung zu thun, erstens der Herausgabe der Passion nach dem Evangelium des Johannes und zweitens der Auferstehung Jesu Christi, beide komponiert von *Antonius Scandellus.* Die Passion nach dem Evan-

gelium Johannes wurde von *Besler* herausgegeben zu Ehren des Herzogs *Johann Georg* zu Sachsen, weil er Schlesien den sogenannten „Dresdner Accord" vom Kaiser erwirkt hatte, sie ist dem Besten zu vergleichen, was in dieser Beziehung komponiert wurde. Die Aufferstehung Jesu Christi von 1612 aber steht für diese Zeit einzig da. Ihr sind noch einige Worte zu widmen. Dieselbe ist bereits beschrieben in den Monatsheften von 1882 Nr. 2 von *Julius Ernst Richter*. Demselben haben aber nur eine Abschrift des Manuskripts von Grimma vorgelegen und die Bearbeitung der Auferstehungsgeschichte von *Gottfried Vopelius*. Da nun Herr *Richter* dabei in recht absprechender Weise von *Samuel Besler* spricht und sagt: „namentlich hatte *Besler* nicht das Zeug dazu" zu ergänzen: aus einer Tenorstimme einen fünfstimmigen Chor zu machen, so nahm ich mir vor, *Besler*, wenn irgend möglich, zu rechtfertigen; denn ich kannte damals, als ich den Aufsatz von *R.* im Interesse meiner Arbeit über *Besler* las, schon vieles, namentlich seinen 8stimmigen Hymnus auf *Matthias II.* vom Jahre 1611, welcher also ein Jahr früher fällt, nach welchem man *Besler* wohl hätte zutrauen können, dass er aus einer Stimme einen fünfstimmigen Chor zu machen verstände, war diese Anlehnung in der Folge doch gerade seine Hauptstärke. Nun, dieses nachzuweisen, war nicht nötig, denn die fehlenden Stimmen von *Scandellus* Auferstehung finden sich in dem Manuskript der Ratsbibliothek zu Löbau: Packet LXIII. Otto Kade hat auf den Titel des Manuskripts geschrieben: „Ein Band in hoch Folio, enthaltend handschriftlich die berühmte Auferstehung unsers Herrn Jesu Christi von *Antonius Scandellus*, † 1580. Archivalisch schon den 15. Juli 1573 erwähnt. Das einzige vollständige mir bekannte Exemplar in Sachsen mit den vollständigen Chorsätzen, die leider dem Grimmaer Exemplare bis auf die Tenorstimme fehlen. Am Schlusse auf der letzten Seite etwas defekt, daher von mir nach späteren Quellenwerken*) ergänzt. Ein Werk für die Kunstgattung wie für die Kunstgeschichte von höchster Bedeutung „das eine Herausgabe durch den

---

*) Diese späteren Quellenwerke können nur *Besler* und *Vopelius*, scil. *Schöberlein* sein. *Harnisch*, der auch eine Auferstehung des *Scandellus* im Jahre 1621 herausgegeben hat, kann hierbei nicht in Betracht kommen, denn wenn auch einige Sätze mit den Urschriften übereinstimmen, so weicht er doch in so vielem ab, dass er als Quelle nicht zu betrachten ist; es fehlen ferner ganze Sätze und im Schlusschor ist der Text total verändert, er schliefst nicht mit Victoria im ¢ Takt, sondern mit Halleluja im 3 Takt.

Druck in erster Linie verdiente. Schwerin, den 10. Novbr. 1888. Otto Kade."

Kade scheint also trotzdem nicht zu wissen, dass das Werk bereits im Druck existiert, wenn auch ohne den ihm zugehörigen Autornamen, siehe *Riegel* und *Schöberlein*: Schatz des evangel. Chor- & Gemeindegesanges, Bd. II. Die Löbauer Handschrift beseitigt nun jeden Zweifel, dass die Chöre von *Besler* oder einem andern vervollständigt wären; denn dieselbe ist viel früher fertig gestellt und stimmt, abgesehen von verschiedenen Kleinigkeiten, mit dem *Besler*'schen Drucke überein; merkwürdig ist nur, dass der Evangelist in der Löbauer Handschrift vielfach gekürzt ist, während die Handschrift von Grimma den Evangelisten vollständig in der *Besler*'schen Lesart, wenn auch teilweise mit andern Noten bringt. Ich habe sämtliche als bekannt vorhandene Lesarten mit der *Besler*'schen, besonders die Löbauer und Grimmaer Handschrift ganz genau verglichen und Abweichungen bei Löbau rot, bei Grimma blau notiert, und kann trotzdem, dass ein ziemlich buntes Bild entstanden ist, konstatieren, dass die beiden Handschriften identisch sind, sowohl mit der *Besler*-schen als auch der Bearbeitung von *Vopelius*; letztere ist nur in Bezug auf Versetzungszeichen bereits modernisierter. Herr *Richter*, welcher die Auferstehung von *Scandellus*, wie ich schon sagte, beschrieben und mit der von *Heinrich Schütz* komponierten verglichen hat, gelangt am Schlusse seiner Arbeit zu dem Ausspruche, dass den Verehrern der älteren musikalischen Gattung, wie sie z. B. in *Scandellus* repräsentiert ist, ein wehmütiges Gefühl überkommen muss, wenn er wahrnimmt, wie ein neuer aufstrebender Genius das Alte in den Schatten stellt. Ich kann mich seiner Auffassung nicht anschliefsen. Ich glaube sogar; dass diese beiden Meister *Scandellus* und *Schütz* überhaupt nicht zu vergleichen sind, denn *Scandellus* repräsentiert *nur* die Gesangsmusik, während *Schütz*, wenn er auch vieles a capella geschrieben hat, als Pfleger der neuen italienischen Richtung in Deutschland seine Passionen von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus schaffen konnte, wie die älteren Meister. Vielleicht nähern wir uns einer Zeit, die dem mehrstimmigen unbegleiteten Gesange wieder mehr Pflege angedeihen lässt als es im vergangenen Jahrhundert geschehen ist.

Auszüge der Leitartikel Beethoven betreffend.

Allgemeine Leipziger Musikalische Zeitung redigiert von Selmar Bagge. (Neue Folge.)

(Schluss.)

Beethoven-Literatur: Ludwig van Beethoven, von Ferd. Hiller (Anzeigen und Beurteilungen), Nr. 36 d. 6. Sept. S. 572, Nr. 48 d. 29. Nov. S. 761.

Beethoven-Verein, Nr. 44 d. 1. Nov. S. 701, Nr. 51 d. 20. Dez. S. 811.

Emanuel Förster, Lehrer Beethoven's, † in Triest, Nr. 50 d. 13. Dez. S. 796.

Hiller, Ferd.; Aufsätze zum Beethoven-Jubiläum. Skizze aus B.'s letzten Tagen, Nr. 4 den 25. Jan. S. 61.

1872.

Der Liebesbrief Beethoven's. Aus dem Anhange des 3. Bandes von Thayer's Leben Beethoven's (gröſserer Aufsatz), Nr. 35 d. 28. Aug. S. 559, Nr. 36 d. 4 Sept. S. 575, Nr. 37 d. 11. Sept. S. 595.

Heinrich Heerwagen, Beethoven's Klaviersonaten. Zur Texteskritik derselben (kleiner Aufsatz), Nr. 33 d. 14. Aug. S. 526.

Beethoven als dramatischer Held (Berichte, Nachrichten und Bemerkungen), Nr. 12 d. 20. März S. 198.

Beethoven-Denkmal in Wien (Berichte, Nachrichten u. s. w.), Nr. 31 d. 31. Juli S. 502, Nr. 49 d. 4. Dez. S. 788, Nr. 51 d. 18. Dez. S. 822.

Thayer, A. W., Beethoven's Leben, Nr. 35 d. 28. Aug. S. 560.

1873.

Nottebohm, Gust., Beethoven's Musik zur „Weihe des Hauses". Gelegenheitsstück in einem Aufzuge von *Meisl* (gröſserer Aufsatz), Nr. 25 d. 18. Juni S. 385, Nr. 26 d. 25. Juni S. 405, Nr. 27 d. 2. Juli S. 422, Nr. 28 d. 9. Juli S. 436.

3 Briefe Beethoven's mit Anmerkungen von G. Nottebohm. I. An Simrock in Bonn, Nr. 51. d. 17. Dez. S. 801 (noch nicht veröffentlicht) „Lieber bester Herr Simrock! immer habe ich schon die ihnen von mir gegebene Sonate, mit Sehnsucht erwartet — aber vergeblich — —".

Gustav Nottebohm, 1. Beethoveniana. 2. Beethoven's Studien (Anzeigen und Beurteilungen), (Aufsätze und Mitteilungen Leipzig), Nr. 51 d. 17. Dez. S. 809.

Frau Caroline van Beethoven (Berichte, Nachrichten und Bemerkungen), Nr. 28 d. 9. Juli S. 445, Nr. 33 d. 13. Aug. S. 526, Nr. 34

d. 20. Aug. S. 540, Nr. 40 d. 1. Okt. S. 635. (Handelt sich um einen Gnadengehalt.)

W. O., Verzierungs-Manieren in Beethovens Klaviersonaten, von A. Rabe (kurze Bemerkung), Nr. 48 d. 26. Nov. S. 760.

1874.

Kamphausen, Emil, Beethoven's Pastoralsymphonie in Düsseldorf (gröfserer Aufsatz), Nr. 12 d. 25. März S. 177.

3 Briefe Beethoven's (Fortsetzung aus Jahrg. 1873). 2. An Breitkopf und Härtel. (Auf der Adresse ist von der Firma bemerkt: 1810 d. 23. Sept. Wien, Beethoven). „Baden am 23. September „Schon sehr lange erwartete ich ein schreiben von ihnen, aber vergebens" — —. 3. An C. F. Peters in Leipzig. (Von Peters Hand darauf bemerkt: 1823 20/24 Febr. Wien, Beethoven). „Wien am 15ten Februar „Mein lieber Guter! Ich bedaure ihren Familien Verlust und nehme herzlich antheil an ihrem schmertze — —". Nr. 2. d. 14. Jan. S. 17.

Gounod über Wagner's Orchestrirung der 9ten Symphonie. (Brief an den Musikreferenten Herrn O. Comettant.) Nr. 20. d. 20. Mai S. 310.

Beethoven-Denkmal in Wien (kurze Notiz), Nr. 21 d. 27. Mai S. 334.

1875.

W. Oppel, Eine seltsame Stelle in der grofsen Messe Beethoven's und in op. 112 (Meeresstille), Nr. 40 d. 6. Okt. S. 625, Nr. 44 d. 3. Nov. S. 694.

Schwind's *Illustrationen* zu Fidelio mit vier Gedichten von Hermann Lingg (Anzeigen und Beurteilungen), Nr. 49 d. 8. Dez. S. 781.

1876.

Nottebohm, G., Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten, (gröfsere Aufsätze: Ungenaue Bezeichnungen) Nr. 21 d. 24. Mai S. 320, Nr. 22 d. 31. Mai S. 337, (Schreibfehler, verschiedene Lesearten) Nr. 23 d. 7. Juni S. 353, (Lesefehler, vermeintliche Verbesserungen) Nr. 24 d. 14. Juni S. 367, Nr. 25 d. 21. Juni S. 385, Nr. 26 d. 28. Juni S. 401, (Druckfehler) Nr. 30 d. 26. Juli S. 465, Nr. 31 d. 2. Aug. S. 481, (zweifelhafte Stellen) Nr. 32 d. 9. Aug. S. 497, Nr. 33 d. 16. Aug. S. 513.

Fr. Wiek's Bericht über eine Unterredung mit Beethoven, Nr. 47 d. 22. Nov. S. 746.

C. Czerny's *Brief* an Wiek (1824) über Beethoven's Concert, Nr. 47 d. 22. Nov. S. 747.

1877 (fehlte zur Zeit, folgt als Nachtrag).

1878.

Alexander Thayer, Ein kritischer Beitrag zur Beethoven-Literatur, Berlin, W. Weber, 1877, besprochen von H. Deiter's (grofser Aufsatz), Nr. 29 d. 17. Juli S. 453.

Landau's poetisches Beethoven-Album, beurteilt von *H. D.*, Nr. 37 d. 11. Sept. S. 585.

Klingner, Zur Berichtigung der Lesearten einiger Stellen Beethovenscher Klaviersonaten, Nr. 37 d. 11. Sept. S. 581, Nr. 44 d. 30. Okt. S. 697.

1880.

Deiters, H., Die Familie van Beethoven in Bonn und ihre Beziehungen (Leitartikel), Nr. 31 d. 4. Aug. S. 481.

Ein Brief Beethoven's an Bettine v. Arnim, geb. Brentano (in einem kleinen Aufsatz enthalten), „Wien am 10ten Februar 1811 „Liebe liebe Bettine! Ich habe schon zwei Briefe von ihnen und sehe aus ihrem Briefe an die Tonie dafs sie sich immer meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern — — —“. Nr. 9 d. 3. März S. 135.

1881.

Chrysander, Fr., Beethoven's Skizzen zu der Eroica-Symphonie (Leitartikel), Nr. 11 d. 26. Jan. S. 49, Nr. 5 d. 2. Febr. S. 65.

Deiters, H., Beethoven in den Jahren 1807—1816 (Leitartikel), Nr. 30 d. 27. Juli S. 475, Nr. 31 d. 3. Aug. S. 491, Nr. 32 d. 10. Aug. S. 502.

Nottebohm, Ein Skizzenbuch Beethoven's aus dem Jahre 1803 in Auszügen dargestellt (s. Skizzen zur Eroica-Symphonie), S. 49, S. 65.

1882.

Deiters, H., Die Briefe Beethoven's an Bettine v. Arnim (Leitartikel), 1. Brief, 11ten Aug. 1810 datiert, „Theuerste Bettine! Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch — —“. 2. Wien am 10. Febr. 1811 „Liebe liebe Bettine! Ich habe schon 2 Briefe von Ihnen — —“. 3. *soll* im Aug. 1812 aus Teplitz geschrieben sein „Liebe gute Bettine! Könige und Fürsten können wohl Professoren machen — —“ (als unecht angezweifelt), Nr. 49 d. 6. Dez. S. 769, Nr. 50 d. 13. Dez. S. 789, Nr. 51 d. 20. Dez. S. 809.

Dr. Alb. Levinsohn, Die Entstehungszeit der Leonoren-Ouverture Nr. 1 op. 138 von Beethoven (Leitartikel), Nr. 50 d. 13. Dez. S. 785.

Auszug der Leitartikel Beethoven betreffend.

Deutsche Wiener Musikzeitung (Bagge).

1. Jahrgang 1860.

W. von Lenz, Beethoven's Cmoll-Variationen (Artikel aus des Verf. „Kritisch analysischer Katalog), Nr. 5 d. 28. Jan. S. 36, Nr. 6 d. 4. Febr. S. 43.

W. von Lenz, Kritischer Katalog sämtlicher Werke Beethoven's mit Analysen derselben, bespr. von Dr. Aug. Kahlert (unter Werke über Musik), Nr. 47 d. 17. Nov. S. 371.

1861.

Bagge, Beethoven's Emoll-Quartett (Leitartikel), Nr. 37 d. 16. Sept. S. 289.

A. W. Thayer, L. van Beethoven's Leben und Schaffen von A. B. Marx (Leitartikel) Nr. 9 d. 2. März S. 65, Nr. 10 d. 9. März S. 73, Nr. 11 d. 16. März S. 81.

A. W. Thayer, In Sachen Beethoven's (Bemerkungen zu einer Vorrede). Kleinerer Original-Artikel (handelt sich um nationale Gesänge, deren Begleitung man Beethoven verdankt), Nr. 47 d. 23. Nov. S. 372.

Fr. Esp., In Sachen Beethoven's (Antwort auf das Vorige), Nr. 50 d. 14. Dez. S. 394.

A. W. Th., In Sachen Beethoven's (Schlusswort), Nr. 52 d. 28. Dez. S. 413.

Eine Reliquie Beethoven's, Original-Manuskript Beethoven'scher Volkslieder (unter Recensionen), Nr. 12 d. 23. März S. 93, Nr. 29 d. 22. Juli S. 228.

Eine Besprechung der Missa solemnis von Beethoven (unter Lokales) Nr. 12 d. 23. März S. 93.

Briefe von Beethoven an Frau von Streicher (unter Vermischtes), Nr. 16 d. 20. April S. 123. „Mödling am 18. Juni 1818. „Beste Frau v. Streicher! „Es war nicht möglich Ihnen eher zu schreiben auf ihr Letztes — —" (Zum 1. Male der Öffentlichkeit übergeben).

1862.

Dr. L., Beethoven in Gneixendorf (Leitartikel), Nr. 10 d. 8. März S. 77.

Sind Änderungen in vielen Klavierkompositionen Mozart's und Beethoven's der erweiterten Klaviatur wegen wirklich unbedingt wünschenswert? Von — — A. — — (Leitartikel) Nr. 20 d. 17. Mai S. 153, Nr. 21 d. 24. Mai S. 161, Nr. 25 d. 21. Juni S. 208.

S. B., Beethoven's letzte Quartette (Leitartikel), Nr. 36 d. 8. Sept. S. 281, Nr. 37 d. 15. Sept. S. 289, Nr. 38 d. 22. Sept. S. 297, Nr. 39 d. 29. Sept. S. 305, Nr. 40 d. 4. Okt. S. 313.

Über wünschenswerte Veränderungen in vielen Klavierkompositionen Mozart's und Beethoven's (kleiner Aufsatz), Nr. 1 d. 4. Jan. S. 4.

Von Beethoven's *Hand* korrigierte Orchesterstimmen im Besitze d. Gesellschaft der Musikfreunde (kleiner Aufsatz), Nr. 27 d. 7. Juli S. 215.

Bitte um Aufklärung (Beethoven's Streichinstrumente betr.). Ein Brief in derselben Sache (kleinere Aufsätze), Nr. 41 d. 11. Okt. S. 328, Nr. 45 d. 8. Nov. S. 360.

C. N., Eine Jugendarbeit Beethoven's (drei nicht sehr bekannte Klavierquartette) Nr. 44 d. 1. Nov. S. 350. **A. Wohlgeboren.**

Anzeigen.

Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts von P. Raphael Molitor, Benediktiner der Beuroner Kongregation. I. Band. Die Choral-Reform unter Gregor XIII. Leipzig, bei F. E. C. Leuckart. (VI und 305 S. in 8°, Preis 6 M.)

Über die Entstehung der sogenannten Medizäa-Choralausgabe, über den ihr beigelegten offiziellen Charakter und über den Anteil Palestrina's an derselben bestanden bisher sehr irrtümliche Meinungen. Die vorgenannte auf breitester Grundlage angelegte und auf umfangreichen Archivforschungen und gewissenhaftem Spezialstudium beruhende Arbeit des gelehrten Benediktiners bietet Resultate, welche geeignet sind, die vorher berührten Irrtümer zu berichtigen und zu einem richtigen Verständnis der kirchenmusikalischen Zustände Italiens im 16. Jahrhundert zu führen. Dieselbe handelt über die vom Papste Gregor XIII. eingeleitete und von drei Päpsten nach zweimaliger mehrjähriger Unterbrechung angestrebte Choral-Reform. Die hierbei geschilderten Ereignisse sind in der That von Bedeutung für die nachtridentinische Liturgie, für die Geschichte des Chorals, wie der Musik überhaupt, endlich für das Leben und Wirken des Meisters von Präneste, Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Der vorliegende I. Band umfasst die erste Periode der römischen Choral-Reform; sie beginnt und endigt unter dem Pontifikate Gregors XIII. Die weiteren Ereignisse unter Klemens VIII. und Paul V. sollen nach den Materialien des Archivio generale di Stato zu Florenz und dem spanischen Staatsarchive zu Simancas in einem folgenden Bande zur Darstellung kommen.

Der 1. Hauptteil des I. Bandes behandelt die liturgischen Reformen unter Pius V., die Partikularsynoden und die ersten Pläne zur Choral-Reform in Rom. — Die von dem Konzil zu Trient angeregte und unter Pius IV. und V. ausgeführte Reform des Breviers und des Missale gelangte mit dem Erscheinen des Missale romanum von 1570 zum Abschlusse. Diese Reform kennzeichnet sich als ein Wiederaufleben der alten Liturgie, als ein Sieg der Tradition über die von den Humanisten gemachten modernisierenden und zum Teil radikalen Vorschläge.

Die Regelung kirchenmusikalischer Fragen war von dem Tridentinum an das Forum der Bischöfe überwiesen. In den Dekreten der Partikularsynoden finden sich keine Bestimmungen über Korrekturen und Kürzungen der Melodieen; man suchte die Choralbücher dem Missale anzupassen ohne an Änderungen der Melodieen zu denken. Nach dem Berichte eines römischen Korrespondenten an den spanischen Hof fällt der Anfang der nachtridentinischen Choralreform in das Jahr 1577. Über den weiteren Verlauf derselben geben die Korrespondenz zwischen dem spanischen Hofe und der päpstlichen Kurie und ein Breve Gregors XIII. vom 25. Oktober 1577 an Palestrina und Annibalo Zoilo Aufschluss, denen Gregor die Ausführung der Choralreform übertrug. Dieses Breve giebt auch Aufschluss über die Veranlassung und Zweck der Reform. Letztere war bei dem Papste anders gedacht wie bei den Musikern. Während der Papst unter der Reform die Entfernung sämtlicher Fehler verstand, welche sich anlässlich der jüngsten Akkomodationsversuche an das Missale in die Melodieen eingeschlichen hatten, war bei den beiden Musikern die Kunst und ihre Auffassung von derselben der Maſsstab. Dieses Verhältnis findet eine sehr eingehende Behandlung, welche sich auch noch auf den 2. Hauptteil erstreckt, welcher die Aufgabe der älteren Choraltheorie, ihr Verhältnis zur mündlichen Überlieferung, die Stellung des Chorals zur Mensuralmusik, die Textbehandlung und die Choralnotation zum Gegenstande hat. Der 1. und 2. Hauptteil bilden eigentlich die Vorbereitung zu dem 3. Hauptteile, der Reform. In letzterem bespricht der Verfasser unter Anführung von Beispielen die Choralmelodieen in Palestrina's Kompositionen, seine Textbehandlung und seine Stellung zur Choralreform im Anschlusse an seine Arbeiten für Mantua. Hieran schlieſst sich die Ausführung und erste Unterbrechung der Reform. Die im Spätherbste 1577 von Palestrina und Zoilo begonnenen Arbeiten schritten unter den gegebenen Umständen rasch voran und bereits nach einem Jahre war das Graduale im Manuskripte fertig; jedoch die Drucklegung unterblieb. Von 1578 (1579) bis zu seinem Tode verblieben Palestrina 15 Jahre zur letzten Vollendung des Manuskriptes oder zu dessen endlicher Drucklegung; auch diese Frist verstrich vergebens. Die Biographen Palestrina's haben diese Erfolglosigkeit nicht zu erklären vermocht. Auch der Erklärungsversuch Dr. *Haberl*'s, dem der Verfasser vollste Berücksichtigung schenkt, stützt sich auf eine Reihe von Konjekturen, denen eine mehr oder weniger geringe Wahrscheinlichkeit zur Seite steht, die aber auf den rätselhaften Ausgang kein genügendes Licht werfen. Es handelt sich nämlich nicht, wie man bisher

angenommen, um eine Verzögerung, sondern um eine Unterbrechung der Choral-Reform, welche darin ihren Grund hatte, dass das Resultat der Korrektoren der Absicht des Papstes und seiner Kommission nicht entsprach. Die erste Periode der Nach-Tridentinischen Choral-Reform umfasst also kaum etwas mehr als ein Jahr. Sie endigte ähnlich den liturgischen Reformen unter Pius V. mit einem Siege der Tradition.

Das Buch des P. *Molitor* verdient die gröfste Beachtung fachmännischer Kreise; dasselbe wird auf den gegenwärtig sehr verschärften Choralstreit von grofsem Einflusse sein, und bei der objektiven und diskreten Form, in welche der Verfasser seine Untersuchungen und Schlüsse kleidet, kann es nur versöhnlich wirken.

Der demnächst erscheinende II. Band wird, wie schon angegeben, die Wiederaufnahme der Choral-Reform unter Klemens VIII. und Paul V. behandeln.

Johannes Ev. Habert, Organist in Gmunden. Ein Lebensbild von Prof. Dr. *Alois Hartl*. Mit zwei eingeschalteten Bildern. Wien bei Heinrich Kirsch.

In diesem mit grofser Pietät und Wärme geschriebenen Buche zeichnet der Verfasser auf Grund hinterlassener Dokumente in Wahrheitstreue das Bild eines Musikmeisters, dessen äufserer Lebensgang in bürgerlicher Einfachheit und Biederkeit, wie nicht minder in idealer Auffassung der Kunst nicht geringe Ähnlichkeit hat mit dem Lebensgange des grofsen Joh. Seb. Bach. Durch mehr als dreifsig Jahre an einen und denselben Ort gefesselt, ohne Ende schaffend, oft unter unwürdigen Entbehrungen, ja bittern Täuschungen und Demütigungen, wie sie persönliche und zeitige Verhältnisse und Umstände mit sich brachten, scheidet *Habert*, der zweifellos einen Lehrstuhl des Kontrapunktes am Konservatorium der österreichischen Hauptstadt ausgefüllt hätte, am 1. Sept. 1896 aus dem Leben — als Organist der Pfarrkirche in dem kleinen oberösterreichischen Städtchen Gmunden. Am 18. Okt. 1833 in Oberplan im südlichen Böhmen geboren, wandte *Habert* sich nach einer sehr nutzbar verbrachten Knabenzeit dem Lehrerberufe zu und besuchte die Normalschule zu Linz. Die Zeit vom Sommer 1852—1860 verbrachte er im Schuldienste und von da ab bis zu seinem Tode war er Organist in Gmunden. Die grofse Zahl seiner hinterlassenen Werke, von welchen die Firma Breitkopf & Härtel eine Gesamtausgabe veranstaltet hat, giebt Zeugnis von dem Fleifse und der Schaffenskraft, von der künstlerischen Befähigung und von der Formgewandtheit in der strengen polyphonen Schreibart. Besonders in letzterer Beziehung zeichnen sich die Kompositionen *Habert*'s von den meisten seiner Zeitgenossen sehr vorteilhaft aus. Bei der Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich war *Habert* hervorragend thätig. In aufopfernder Weise hat der Prof. Dr. *Hartl* die von *Habert* hinterlassenen Briefe, seine eigenen Erinnerungen, schriftliche und mündliche Mitteilungen seitens solcher, welche mit *Habert* in Beziehung gestanden, in sinngemäfser Verbindung zu einer interessanten Lektüre geordnet, welche nicht nur künftigen Bio-

graphen *Habert's* das erwünschte Material an die Hand giebt, sondern welche auch durch die vielen Beiträge zur Lebensgeschichte anderer, zum Teil berühmter Personen, zur Geschichte der geistlichen und weltlichen Musik von nicht geringer Bedeutung für die Geschichte der kirchenmusikalischen Reformbewegung der letzten 30 Jahre ist. **P. Bohn.**

Mitteilungen.

* Katalog des *Mozart-Museums* im Geburts- und Wohnzimmer Mozart's zu Salzburg, Getreidegasse Nr. 9, 3. Stock. Zusammengestellt und herausgegeben in 1. Auflage im Juni 1882 von *J. Horner,* d. Z. Archivar; in 2. und 3. jedesmal vermehrter und verbesserter Auflage in Druck gelegt, versehen mit erläuternden historischen Noten in allen drei Ausgaben von *Joh. Ev. Engl,* d. Z. Mozarteums-Sekretär, Administrator und Archivar. Die Schaugegenstände sind Eigentum der unter dem höchsten Protektorate Sr. k. u. k. Hoheit des hochwürdigst-durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Eugen, Hoch- und Deutschmeister, stehenden „Internationalen Stiftung: Mozarteum". 3. Aufl. Salzburg, im Juni und Jahre des Musikfestes: 1901. Im Selbstverlage der obengenannten Stiftung. In gr. 8⁰, 45 Seiten und 1 Stammtafel der Familie W. A. Mozart's: 1. in Augsburg, 2. in Salzburg, 3. in Wien. Eine Einleitung über die Familie Mozart füllt 15 S., darauf folgen 71 Nrn. über die im Mozarteum befindlichen Objekte in umständlicher Beschreibung. Die letzte Nummer betrifft Mozart's vermeintlichen Schädel in einer Bleistift-Skizzenzeichnung. Der Schädel selbst hat sich in dem Hyrtl'schen Waisenhause in Mödling bei Wien wiedergefunden.

* *Harold & Co.* in London W., 210, Uxbridge Road. Catalogue of Music and Musical Literature, Ancient and Modern. Der Katalog ist reichhaltig an älteren englischen Drucken.

* Herr Prof. *Emil Krause,* in Hamburg veranstaltet auch in diesem Winter wieder eine Reihe von musikgeschichtlichen Vorträgen verbunden mit Beispielen, die von hervorragenden Künstlern ausgeführt werden. Die gewählten Themen sind: Die italienische, französische und deutsche Oper und die Klavier-Sonate in ihrer geschichtlichen Bedeutung.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg.
1901.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Musikbibliographisches aus Frankfurt a. M.

Von Caroline Valentin.

In die Zeit der Verschmelzung romanischer Kultur mit germanischem Leben fallen die frühesten Ereignisse Frankfurtischer Geschichte, die sich um die mächtige Gestalt Kaiser Karl des Großen gruppieren. Überall folgen seinen Spuren auch die ersten Regungen auf künstlerischem Gebiete — sollte dies nicht auch für Frankfurt in Anspruch genommen werden dürfen? Bei der Musikliebe des Kaisers, bei seinem eifrigen Wirken für die Erhaltung des authentischen gregorianischen Gesangs in dem weiten fränkischen Reiche kann es als höchst wahrscheinlich betrachtet werden, dass er sich auch in Frankfurt von seinen Sängern umgeben gesehen hat, zumal gelegentlich seines längsten neunmonatlichen Aufenthalts im Jahre 794 der Palastkapelle im Saalhof Erwähnung geschieht, und die wichtige von vielen weltlichen und geistlichen Fürsten besuchte Kirchenversammlung auf die glanzvolle Entfaltung des Gottesdienstes einwirken musste. In der von Ludwig dem Deutschen 874 vollendeten Salvatorkirche, dem späteren Bartholomäus-Dom, war dann die dauernde Stätte für die Ausübung des gregorianischen Gesangs bereitet. Hier musste die Hauptkunst des Gottesdiensts sich unter den wichtigen Einflüssen, wie sie die häufige Anwesenheit der Kaiser auch aus späteren Geschlechtern, die vielen Wahl- und Reichsversammlungen, die fürstlichen Zusammenkünfte mit sich brachten, alle Phasen mittelalterlicher Entwicklung durchmachen. Die Erwähnung musikalischer

Dinge tritt jedoch erst im vierzehnten Jahrhundert in den Bereich der Frankfurter Aufzeichnungen. Daher ist es erfreulich, von musikalischen Überresten berichten zu können, die für die Wahrscheinlichkeit obiger Annahmen sprechen.

Die Frankfurter Stadtbibliothek besitzt aufser den durch den Israel'schen Katalog bekannten Musikalien des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts und den Resten von Werken der städtischen Kapellmeister des achtzehnten Jahrhunderts, aus den 1803 säkularisierten Klöstern und Stiften der Stadt eine Reihe von geschriebenen und gedruckten Kirchenbüchern mit musikalischem Inhalt, die bis jetzt musikgeschichtlich noch nicht durchforscht worden sind. Ihre Charakterisierung soll in der nachfolgenden Studie, die sich dankenswertester Förderung von Seiten der Bibliotheksdirektion zu erfreuen hatte, gegeben werden.

I. Handschriften.

Mit dem Frankfurter Dom war seit seiner Gründung ein Kollegiatstift verbunden, aus dessen Bibliothek die ältesten Bücher stammen, die ihrer Verbindung mit dem Kirchengesang wegen hier Erwähnung finden. Es ist das ums Jahr 800 von irischen Mönchen zu Fulda geschriebene *Psalterium* mit Glossen*) und die aus dem Kloster Lorsch stammende *Litanei Ludwig des Deutschen.***) Zwar enthalten beide Werke keine musikalische Notation, jedoch zeigt das erste jene roten sehr deutlichen Accentzeichen, den Acut, Gravis und Circumflex, die aufser ihrer sprachlichen Bedeutung auch die Anfänge musikalischer Zeichen darstellen, aus denen sich dann die Neumenschrift entwickelte. Auch ein auf der Stadtbibliothek bewahrtes kostbares *Elfenbeinschnitzwerk* der Karolingerzeit***), auf dem ein musikalischer Vorgang zur Darstellung gebracht ist, soll hier Erwähnung finden. Es ist der eine Teil der Einbanddecke einer Evangelienhandschrift, in die die Hälfte eines Diptychons eingelassen ist. Auf diesem sehen wir einen die Messe celebrierenden Priester von singenden Geistlichen und Chorknaben umgeben.

Das älteste mit musikalischer Notation versehene Buch ist das Msc. 118 der Dombibliothek,†) eine „*Pergamenthandschrift aus dem zwölften Jahrhundert* (nach Batton) von 196 Blättern. Es fehlen

*) Msc. Barth. App. 3.

**) Msc. Barth. 32.

***) S. *H. Weizsäcker,* Die mittelalterlichen Elfenbeinskulpturen der Stadtbibliothek, Anhang zu *C. F. Ebrard*, Die Stadtb. zu Frkf. a. M.

†) Die in Anführungszeichen eingeschlossenen Stellen sind dem nicht

Fol. 3, Fol. 195, zwei Blätter, deren Reste noch sichtbar sind. Ferner finden sich grofse Lücken zwischen Fol. 11, 12 und Fol. 185. Die alte Foliatur steht auffallenderweise auf der ersten Seite der Blätter, mit Ausnahme des ersten Blattes.“ Von der durch den ganzen Band laufenden Neumenschrift findet sich hier keine Erwähnung. Ihre grofse Ähnlichkeit mit der der St. Galler Handschriften liefsen auf eine frühere Zeit schliefsen, eine Annahme, die durch das freundliche Entgegenkommen des Herrn Stadtarchivar Dr. Jung bestätigt wurde, der die Handschrift genau verglich und etwa das erste Drittel des elften Jahrhunderts dafür angab. Das in wurmstichige mit Leder bezogene Holzdeckel gebundene 190 × 260 mm grofse Missal gehört somit einer Zeit an, in der man begann, aus den mannigfach vorhandenen Gebet-, Lese- und Gesangbüchern das Überflüssige auszuscheiden und in zwei Hauptbüchern, dem Breviarium für den Gebetsdienst, dem Missale für den Messdienst, zu vereinigen.*) Obgleich dem Frankfurter Bande, einer Pars estivalis, der erste Teil, die Pars hiemalis, der stets ein Kalender beigegeben war, fehlt, lässt sich aus dem Vorhandenen doch die Anordnung der Feste und Heiligentage der Mainzer Diözese erkennen, wie sie von Grotefend**) nach späteren Kirchenbüchern aufgestellt wurde. Der letzte Teil der Missalien, das Commune Sanctorum, mit seinen Messen de Martiribus, de Virgine, de Confessoribus, pro Familiare, pro Defunctis, pro Sacerdotis etc. lässt sich deutlich überblicken. Der Band fängt mit dem neumierten Introitus des Ostermorgens an:

Ressurexi et adhuc tecum sum aevia — — — —
Deus qui hodierna die — — — —

Die beiden Initialen dieser ersten Seite K und D sind in verschlungenem Bandornament mit roter und grüner Füllung in irischen Formen ausgeführt, wie sie sich in ähnlicher Weise im St. Galler Codex 339, S. 76 finden.***) Weitere Verzierungen enthält der Band nicht. Der Text steht einspaltig auf eingeritzten Linien, 17—20 auf der Seite, in guter deutlicher Schrift, die unter den neumierten Seiten bedeutend verkleinert wird. Die Bezeichnung der Tage *Feria I—VI* und Sonntage (hier *post Pentecostes* nicht *Trinitatis*), sowie die

---

vollendeten Handschriften-Katalog des Germanisten *Lorenz Dieffenbach* aus den Jahren 1872/73 entnommen.

*) *Psalterium* von W. Brambach, Berlin 1887.

**) *Chronologie* Band II.

***) Paléographie musicale Bd. I.

Angabe der Heiligentage ist in roter, wenig vergröfserter Schrift zwischen die Textzeilen gesetzt. Der Beginn der Abschnitte wird durch gröfsere rote Anfangsbuchstaben gekennzeichnet, ebenso der Inhalt (Gesänge, Lektionen), dem die roten Abkürzungen Of. Cō. Tr. Añ. Lect. vorgesetzt sind. Die Lektionen sind entgegen dem späteren Gebrauch in voller Ausdehnung eingetragen, ihre Anordnung fand sich mit Ranke*) übereinstimmend. Am Rande einiger Blätter stehen textliche Zusätze, die verschiedene Schriftcharaktere bis zum fünfzehnten Jahrhundert aufweisen. Die Neumen (Fliegenfüfse) sind ohne Linien über die Gesangsteile gesetzt, ihre klare, deutliche Ausführung lässt jedes einzelne Zeichen genau erkennen. So waren die Gruppen des Anfangsgesangs mit denen des oben erwähnten St. Galler Codex übereinstimmend, andere Vergleiche ergaben leichte Abweichungen. Die Schreibart ist schöner, kräftiger als die der St. Galler Neumen, sie kommt mehr denen eines Missals der Abtei Murbach, oder denen eines Kantatoriums der Kgl. Bibl. zu Bamberg gleich.**)

Kirchliche Notenschriften der nächstfolgenden Zeiten, in denen sich die Entwicklung der Neumen auf Linien vollzieht, sind auch in Frankfurt in grofser Anzahl vorhanden gewesen. Belege dafür finden sich fragmentarisch in den Vorsatzblättern und Einbänden von kirchlichen und profanen Büchern des fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Als Ganzes haben wir musikalische Bücher erst wieder mit dem beginnenden fünfzehnten Jahrhundert zu betrachten. In diese Lücke treten einige wichtige musikalische Nachrichten des vierzehnten Jahrhunderts. Zwei Frankfurter Chroniken***) verzeichnen die Fertigstellung der Orgel im Jahr 1340 unter dem 1. Nov. Nun war diese Orgel eines jener kleinen, Schwalbennester genannten Instrumente; sie war im nordwestlichen Querschiff auf einer Konsole angebracht, deren unterster Knauf jetzt noch sichtbar ist.†) Im Oberstock des Kreuzgangs befand sich der Raum für das Gebläse, das durch eine Öffnung in der Wand mit der Orgel zusammenhing. Da man nun in jener Zeit die alten, schwerfälligen Instrumente durch im Tonumfang erweiterte, hellklingende ersetzte, scheint man wohl annehmen zu können, dass die mächtig emporblühende Stadt eine mit den neuesten Verbesserungen versehene

*) Anhang zu dem Fortbestand des kirchlichen Perikopen-Systems. Gotha 1859. S. 98—126.

**) Paléographie musicale, Pl. 114, 112.

***) Quellen zur Frankfurter Geschichte, I.

†) *Münzenberger,* Der Kreuzgang im Frankfurter Dom. Frankf. 1876.

Orgel habe aufstellen lassen. Dies fanden die Chronisten erwähnenswert. *)

Die Dichtung eines grofsen Passionsspiels um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Frankfurt**) giebt dem Gedanken Raum, dass dieses Drama Vorläufer in den ganz musikalischen Marienklagen und Osterspielen gehabt hat. Die Mitwirkung des Volks bei den späteren Aufführungen, besonders auch bei den musikalischen Teilen, den Chorgesängen, lässt auf jene Wechselwirkung schliefsen, die einerseits der gregorianische Gesang auf die Vortragsart der volkstümlichen Weisen ausübte, die andererseits aber auch das Eindringen lebenskräftiger Elemente aus der Volksmusik in den Kirchengesang beförderte. Und sollte dies in einer Gegend nicht zu erwarten sein, wo, wie sich aus den Schilderungen der Limburger Chronik ersehen lässt, dichterische und musikalische Begabung verbreitet war? Auch die Instrumentalmusik, deren wesentliche Veränderung durch Einführung der Mensur, in der Limburger Chronik erwähnt wird, fand in Frankfurt frühe Ausübung. Hierzu mag das Emporblühen der Stadt zu einer mächtigen Handelsmetropole, und der dadurch bedingte fluktuierende Zuzug fremder Elemente wesentlich beigetragen haben. Bei den Wettkämpfen der zünftigen Spielleute, die zu den Messzeiten 1348, 1368, 1378 stattfanden, wurden die Sieger durch ein ansehnliches Geschenk des Rats geehrt;***) Pfeifer im Dienste der Stadt kommen von 1356 an vor, 1376 wird dem Kaiser bei seiner Anwesenheit ein Ständchen gebracht. 1429 muss schon ein Verbot gegen das übermäfsige Singen und Fidelen in lauen Sommernächten gegeben werden.

Als erstes Werk des fünfzehnten Jahrhunderts ist eine kleine Handschrift, nach ihrem Deckelschilde *Sermones* betitelt, zu nennen, deren vielgestaltiger Inhalt lebhaftes Interesse erweckt. Sie hat die Mafse von 120/160 mm, ist in lederbezogener Holzdecke gebunden und auf Pergament ein- und zweispaltig geschrieben. Ihr erster Teil, die Sermones gehören dem vierzehnten Jahrhundert an. Auf Fol. 73b beginnt der in vier Abteilungen zerfallende zweite Teil mit dem

*) Chrysander, Jahrb. II: 1312 wird von einem Deutschen eine Orgel in Venedig erbaut, 1350 baute ein Mönch zu Thorn eine neue Orgel, 1366 wird der erste deutsche Orgelbauer Nic. Faber zuerst genannt, der eine mit Pedalen versehene Orgel im Dom zu Halberstadt erbaute. Verbesserungen des Instruments fanden während dem ganzen XV. Jahrhundert statt, auch zu Frankfurt wurde eine neue gröfsere Orgel 1476 aufgestellt.

**) *Froning*, Das Drama des Mittelalters.

***) *Kriegk*, Frankf. Bürgerzwiste u. Zustände im Mittelalter, S. 324.

Responsorium de S. Margaretha cantandum per claves mit Text und Musiknoten. Ihm folgt von Fol. 74a — 107 die *Historia de beatissima martire Affra* mit der Legende, die *Antiphonen de beata virgine* Fol. 107b — 117a und die *Gesanglehre* von Fol. 117b — 133.

Das Responsorium de S. Margaretha zeigt zwar keine Musiknoten, aber über dem Text auf feinen Linien stehende Tonbuchstaben, die durch kleine Punkte abgeteilt sind:

ef.edgg.fee.efg.gdcc.gagc.cag.fee.efggfe.dc.gfa.gfee.
Quadam die olibrius molestus deo et hominibus.

Es schliefst auf der zweiten Spalte von 73b mit:

hchag.ag.g.gfee.
Sicut erat in principio.

Nach dem kurzen nicht bis zum Schlusse geschriebenen Gebet, Libera me, beginnt der gröfste und jedenfalls wertvollste Teil der Handschrift: die Historia de beatissima martire Affra cum laudate. Unter Zugrundelegung der *Brambach*'schen Veröffentlichung*) lässt sich über die Frankfurter Handschrift, folgendes berichten. Das von dem Reichenauer Musiker im ersten Drittel des elften Jahrhunderts komponierte Officium fand seinen Eingang bald in den Gottesdienst der Constanzer, Augsburger und Strafsburger Diözesen. Dort wurde die Reihenfolge der Gesänge verändert und versetzt, wie es sich aus den tabellarisch aufgestellten Officien der Brambach'schen Abhandlung ersehen lässt. Im Vergleich mit diesen verschiedenen Texten hat das Frankfurter Officium Ähnlichkeit mit allen und doch so viel Selbstständigkeit, dass es keinem direkt zugewiesen werden kann. Der ganz veränderte Anfang möchte zunächst auf Augsburg hindeuten. Die Frankfurter Handschrift hat hier fünf Gesänge mit C- und rotem F-Schlüssel geschrieben, die sich in den andern Officien nicht finden: 1. *Augusta plande*, 2. *Ostaris cum*, 3. *Nam Affra*, 4. *Per sua Patrocinia*, 5. *Ergo matronam*. Ihnen folgt wie in dem Augsburger und Konstanzer Officium ℟ und ℣ 27 und 28, *Martir sancta* und *Cresciat ut*, diesen das *Gloria patri* und das *Gloriosa et beatissima Christi* mit dem sich daran anschliefsenden Invitatorium *Vigili corde*. Die nun beginnenden Antiphonen mit ihren Responsorien für die Nocturnen von Nr. 3 *Cum sub* — Nr. 40 *Sancti corporis* stimmen mit der Reihenfolge der Officien Konstanz, Augsburg und Strafsburg genau überein, auch die Wiederholungen bei 31 und 33 sind die

*) Die verloren geglaubte Historia de *Sancta Afra Martire* und das *Salve regina* des *Herrmann Contractus*, Karlsruhe 1892, nach der Handschrift LX des 12. Jahrhs. der Karlsruher Hofbibl.

gleichen. Nach Nr. 41 *Cum ad martiris* folgt *Imbuta vere* und 29 *Gracias tibi*; wie bei Strafsburg fehlen die Antiphonen 19 und 20. Wir haben nun als Introitus der Messe den kurzen Gesang *Omnem dudum*, Psalm *Gaudeamus omnes* und die *Cantica Eructavit cor meum*. Dem Gloria patri und der Kollekte folgt der Psalm *Dilexisti iustitiam et odisti iniquitatem*, dem sich fünf andere kurze Gesänge anschliefsen, die wir als *Laudes super psalmos de virginibus* wie bei Brambach bezeichnen können. Nach dem kurzen Secret, dem Sanctus und Benedictus kommen wir mit Nr. 36 *Invicta Christi* und *O mirandam* mit dem Reichenauer Officium wieder zusammen. Am Schlusse der nun folgenden Legende der Heiligen Fol. 107 nennt sich, wie auch auf Fol. 74 der Schreiber *Johannes Flöss, presbyter 1418*. Wie der Text der Gesänge konnte auch die Notation mit den der Brambach'schen Abhandlung beigegebenen Lichtdrucktafeln genau verglichen werden. Alle Einzelheiten, Linien, Schlüssel, Schlüsselwechsel fanden sich, ja die Neumenschrift, obgleich zweihundert Jahre auseinander liegend, zeigt die gröfste Ähnlichkeit. Verschiedenartig wirkte nur die zweispaltige Anordnung, sowie die ganz andere Textschrift des Frankfurter Bandes. Nach einer freien Spalte beginnt unter der Überschrift *Incipiunt Antiphonae de beata virgine* eine Reihe gebräuchlicher Mariengesänge. An ihrer Spitze steht das *Salve regina* in dorisch plagaler Tonart. Unvermittelt schliefst sich Fol. 117b die *Solmisationslehre* an, deren Buchstabentonschrift durch Distinktionsstriche gegliedert ist:

d f d c | f g a | a a g a | f g f e d f |
Omnes autenti a suis finalibus
d e | d f d c | d f | e f | d
uno tantum tono disponentur
c d f | g f f f | g a | g | a g | f.
Excepto trito qui tonum non habet

und einspaltig weitergeführt wird. Fol. 118a wird sie durch die unter der Überschrift *in hac enim rota omnium tonorum*, stehende Kreisdarstellung der Tonarten unterbrochen. Darunter findet sich: *habet dispositio et tonos sciendi cognitio*. Fol. 118b ist das Tetrachordsystem mit den griechischen Benennungen des Systema Seleion von *A proslambanomenon* bis *Nete hyperboleon* in den vier Abteilungen *principales*, *mediae*, *distinctae*, *excellentes* eingezeichnet. Es ist überschrieben: *Nomine vocum secundum seminares? musicos in ipsorum monochordo positarum*. Darauf folgen zwei Einschaltungen unter der Überschrift: *In die beatae virginis cantandum per claves*

manuales über deren Text wieder die Melodie mit Buchstaben notiert ist:

g h h | c d | c h a g — c d d   a g | f e | d f e | f g a | g a g | f e | e
Judica michi — — — *fluent aromata illius.*

Die zweite besteht in Hymne und Officium der heil. Dorothea cantandum per manum:

c d | d a c a | g a g | f g | d e | e | d e f e d | d e
Ave gemma — — — *tuo sanguine Amen.*

Die *Mutationslehre* beginnt mit der Abbildung der *Guidonischen Hand* auf Fol. 127 In ihrer Fläche lesen wir:

a g   a f
Bone doctor
g e   f d   e g f f
Date nobis licentiam

Auf Fol. 130 ist die Guidonische Skala mit Abgrenzung der Tetrachorde und Hexachorde angegeben. Der *Tractatus manualis* wie er auf Fol. 130 genannt, endet in zuletzt immer schlechter werdender Schrift mit: *Notandam quod E la nequaquem ponitur in monochordo veterum musicorum sed moderni ad ipsorum placitum addiderunt quod cantus excellentes persificiantur per la et sic est finis. Complevi hanc manum in vigilia Michaelis anno 1419.* Hier wie unter der Tonleiterhand nennt sich nochmals der Presbyter *Joh. Flöss.*

Die bis zum Jahr 1410 hinaufreichenden Statuten des Bartholomäusstifts nennen diesen Namen nicht. Eine Würde im Stift kann J. F. demnach nicht bekleidet haben, vermutlich gehörte er zu den zahlreichen Vikaren, denen auch der Unterricht an der Domizilarschule oblag, die bis zur Gründung der Universität Mainz 1477 an dem Bartholomäusstifte bestand. Dass der Schülerchor weit über diese Zeit hinaus bei dem Gottesdienste mitwirkte, findet sich durch Eintragungen in späteren Büchern bestätigt. Die Ton- und Gesanglehre des J. F. war für den Unterricht bestimmt — sollte er ihn nicht auch erteilt haben? Was er in seiner Lehrschrift darbietet, war längst vor ihm in Gebrauch gewesen; hier müsste ein Vergleich mit anderen ähnlichen Traktaten ergeben, ob seine Fassung einen selbstständigen Charakter trägt. Es lässt sich nicht erklären, ob es ihm darauf ankam, in dem Afra Officium jene berühmte und bekannte Tonschöpfung des Hermann Contractus, die einer älteren Kopie entnommen ist, zu besitzen, oder ob nur äufsere gottesdienstliche Zwecke es ihn hier einreihen liefsen. Vielleicht zeigt sich auch seine eigne

schöpferische Begabung in Veränderungen, die er mit den Gesängen vorgenommen hat, oder in den über der Tonlehre stehenden Modulationen.

Die zunächst zu setzende Pergamenthandschrift ist in dem Mischband 794 der Praedikatorenbibliothek enthalten. Nach einer Aufschrift des Halbblattes 47a, *pertinet fratribus in franckffordia* folgt zuerst die Legende des Heil. Theobaldus, zwischen deren Text (Sch. L. 26) ohne Noten der Eintritt des Officiums durch rote Überschriften angedeutet ist. Nur teilweise ist der Text der Stundengesänge beigeschrieben. Nach einem freien Halbblatt *Fol. 53* beginnen die mit Neumen gotischen Charakters versehenen *Klagelieder Jeremiä,* jene Lamentationen der Osterzeit*), die zu den ältesten Bestandteilen der christlichen Psalmodie gehören. Ihrer Bestimmung für den recitativischen Vortrag gemäfs haben sie nur geringen Tonumfang, der in Virgen und Punkten, mit vereinzelter Anwendung des Climacus aufgezeichnet ist. Die Gesänge beginnen *Aleph*, *Quo modo setet sola civitas plena*; sie stehen auf fünf aus freier Hand gezogenen Linien mit roter F-Linie, 13 N. Z. mit Text auf der Seite, Mafse 230/320 mm. Gegliedert wird der Text durch die rot ausgeführten hebräischen Buchstaben, Aleph, Beth, Gimel, Deleth, über die kadenzartig das Tetrachord *f g a b a b g f* regelmäfsig wiederkehrend gesetzt ist. Nach $4^1/_2$ Fol.-S. enden die Aufzeichnungen mit der Oratio Jeremiae und den Worten *Jerusalem, convertere ad dominum deum tuum.* Hier lautet die Tonformel *a h c h a a*, dem angewandten ersten plagalen Ton entsprechend.

Das zweite Werk jener Epoche ist ein *Breviarium* des Karmeliterklosters, auf Pergament zweispaltig gotisch geschrieben und mit farbigen Buchstaben, sowie fein stilisierten Ornamenten geziert. Mafse 220/230, Fol. 1. Die Notation steht in *Nota quadrata* auf 4 roten Linien, 9 N. Z. mit Text, auf der vollen Seite. Das sehr verwitterte Vorsatzblatt zeigt Noten in gotischen Formen auf 4 L. mit gelb und roter Linie, die wohl dem vierzehnten Jahrhundert angehören. Auf dem zweiten ebenfalls ganz gebräunten Pergamentblatte steht ein *Ave maris stella* in Nota quadrata auf 4 roten L., auf dessen Rückseite finden sich die *Modi intonandi psalmi* für das Magnificat und Dixit Dominum. Die beiden Kalenderseiten sind unvollständig, es fehlen dem Bande Register und Rubriken. An der Hand des bei *Brambach***)

---

*) S. *O. Fleischer,* Das altchristliche Recitativ. Berlin 1897.
**) *Brambach,* Psalterium.

gegebenen Registers eines Breviers lässt sich die Reihenfolge für die Ferial Psalmen und die Hymni totius anni mit einzelnen Veränderungen erkennen. Den Anhalt für die Herkunft des Buches, das in den Handschriften nicht aufgenommen ist, gewinnen wir durch den Eintrag auf Fol. 106: *Incipit commune sanctorum sec. ord. fratrem beata dei genitrix Marie de monte Carmeli.* Der Band fängt mit dem Matutinpsalm: *Primo dierum omnium quo mundus extat conditus vel quo resurgens conditor, nos morte victa liberet*, an, über dem Musiknoten stehn, die sich für die ersten Verse der Psalmen und Hymnen wiederholen, während bei den Antiphonen, Responsorien und Sequenzen die musikalische Notation über dem ganzen Text steht. Diese kommt hier genau den Facsimiledrucken Tafel VIII, Cl. 9503 des Bernoullischen Buches*) von 1453 gleich, weist also jene vielgestaltigen Ligaturen auf, in deren bewegten Tonbilde sich hier der einfachste, durch den Wortaccent geregelte Rhythmus des gregorianischen Gesanges ausprägt, die aber auch der Mensuralmusik in ihren ersten Entwicklungsstufen dienten. Beispiele für das Vorkommen „volkstümlicher Melodien zu bewegten und wechselnden Versmafsen“ finden sich in den Gesängen *Ave maris stella*, *Exultet celum laudibus*, *Ut queant laxis*, *Ave maria gratia plena*, *Ave stella matutina* u. a. Die Marianischen Antiphonen stehen am Schluss des Bandes, das ihnen folgende Capitulum mit der Lektion ist verstümmelt.

Die Reihe der nur Gesänge enthaltenden Bücher eröffnet ein kleines in Pergament gebundenes *Manual* aus dem Weifsfrauenkloster. Es ist eine von mehreren Schreibern herrührende Papierhandschrift mit den Mafsen 120 × 168 m, von 33 foliierten und 6 freien Seiten. Die sechs darin enthaltenen Oster-Antiphonen beginnen mit dem Palmsonntagsgesang *Occurunt turbe*, sie sind in lateinischer Schrift mit roten Initialen eingetragen. Die Noten stehen in Nagel- oder Hufeisenschrift auf 4 freihändig gezogenen Linien, mit gelb und roter Linie, fünf N. Z. mit Text füllen die Seite. Von Fol. 15—17 ist ein älterer Teil dazwischen gebunden, der den Gesang *Veni sancte spiritus* enthält. Die Buchstabenschrift ist hier gotisch, die Notation steht auf fünf Linien; sie giebt ein klareres Bild als die der flüchtig hingeworfenen anderen Blätter. Dass die uns aus dem Bartholomäusstifte überlieferte Sitte der Fufswaschung am Gründonnerstag**) auch im Weifsfrauenkloster Eingang gefunden hatte, entnahmen wir der Fol. 23b gegebenen Anweisung: *so die an̄ uss sind und so die fuse*

*) Die *Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen*, B. & H., 1898.
**) Quellen z. Frankf. Gesch. B. I, S. 28.

gewessen synt sal die prioryn lasen Kyrie eleison christe eleison vnd der gancz convent paternoster vnd darnach dye prioryn: Et ne nos ·℣· *Ostende nobis domine manum tuam.* Einige andere deutsche Bemerkungen sind auf die Mitwirkung der Geistlichen bei dem Gesange zurückzuführen. So steht von der Doxologie *hie gehet man fort,* vor dem Gesange Hodie amavi *hie gehet man aus dem chore.* Die beiden Wasserzeichen der Handschriften, der kleine Ochsenkopf mit Stange und die Kirchenfahne mit Kreuz, gehören der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an.*)

Der gleichen Zeit gehört ein nicht in den H.-Katalog aufgenommenes *Gradual* an, das vermutlich aus der Dom-Bibliothek kommt. Die Maſse sind 205/290 mm, 193 Fol.-S. 11 N.-Z. zu 5 L. mit gelb und roter Linie und Text auf der Seite. Die Einteilung des Proprium de tempore, de Sanctis und der Commune sanctorum ist deutlich zu erkennen. In der roten Initiale des Anfangsgesangs, *Ad te levavi*, ist wohl von späterer Hand, der Name Laurentius Beurrle eingeschrieben. Der lateinisch geschriebene Text ist mit roten Initialen versehn, die Nagel- und Hufeisenschrift ist sehr deutlich. Sie verkörpert eine reiche Fülle alter Melodien in den Wechselgesängen, Hymnen, Sequenzen u. a. Bemerkenswert dürfte die Fol. 178 eingetragene im 8. Ton stehende *Karolussequenz* sein: *Francofurdens urbs regalis*, *regni sedes principalis*, *prima regis curia* etc. Die mit der bei den Königswahlen gesungenen *sequentia propria de sancto Karolo* **) wohl identisch ist. Am Schlusse des Bandes finden sich die Antiphonen, *Ave Maria gracia plena,* die Sequenz *Verbum bonum* und das *Salve mater salvatoris.*

Von den nun folgenden beiden *Antiphonen* kommt nur der zweite Teil als *Msc. 94* im H.-Katalog vor. Die drei Wasserzeichen der Handschrift, das Basler Stadtwappen, der kl. Ochsenkopf ohne Stange (auch das W.-Z. des vorher besprochenen Graduals) und ein kleines lateinisches z deuten auf die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Maſse sind 230 × 334 mm, 312 Fol.-S. 11 N.-Z. zu 5 L. die häufig wechseln und dann auch zwischen den Zeilen vorkommen. Die abgekürzten Überschriften der Gesänge zu den kanonischen Stunden sind rot geschrieben. Die Ostermatutin *In sacra nocte* beginnt, die Hymnen und Marienantiphonen, letztere sehr ver-

---

*) *Desbarreaux-Bernard,* Les Incunables de la bibliothèque de Toulouse, Toulouse 1878.

**) Quellen z. Frkf. Geschichte S. 13.

stümmelt, beschliefsen den Band. Der erste Teil des Antiphonens verrät in allen Einzelheiten den gleichen Schreiber. Mafse, N.-L. und N.-Z. sind gleich, ebenso die farbige Ausstattung. Zu den W.-Z. treten noch zwei der gleichen Zeit: die französische Lilie und die kleine Schere. Irreführen kann es daher auch nicht, dafs die Einbanddecke des 317 Fol.-S. zählenden Bandes, die Jahreszahl 1604 trägt, was wohl nur mit ihrer Erneuerung zusammenhängt. Der verstümmelte Anfang deutet auf die Adventszeit; der Inhalt umfasst die liturgischen Gesänge bis zu Ostern. Die letzten Abschnitte des Bandes enthalten die über metrische Texte gesetzten Heiligen Hymnen, darunter eine Karolushymne. Fol. 271 im fünften Tone: *O rex orbis triumphator*, *terre regum imperator*, *Tui gregis nostri cetus*, *pios audi pie fletus.* Fol. 297 begegnen wir den Intonationen der acht modi über biblische Worte, die als typische Schulexempel der Einstudierung dienten, da in ihren Melodien alle den acht Tonarten eigentümlichen tonalen Wendungen Ausdruck fanden."*) Die Texte sind so gewählt, dass die Anfangsworte die Tonarten aufsteigend bezeichnen: *Primum querite regnum dei*, primi toni, *Secundum autem simile est huic,* secundi toni, *Tertia dies quod hoc facta sunt*, Tertij toni, etc. Ihnen folgen noch die Intonationen des Benedictus dominus und des Gloria patri. Auf dem Schlussblatt steht als Nachtrag in der Schrift späterer Zeiten, die Antiphone de corpore Christi: *Quam suavis est Domine spiritus.* (Schluss I folgt.)

Anzeigen.

Notker's Sequenzen. Beiträge zur Geschichte der lateinischen Sequenzendichtung. Aus Handschriften gesammelt von *Jakob Werner.* Aarau, H. R. Sauerländer.

Der Verfasser ordnet den Inhalt seiner Abhandlung in 5 Abschnitte. In dem I. Abschnitte legt er den Stand der Frage dar; es werden die Ergebnisse der Forschungen von Daniel, Schubiger, Wilmann's u. a. einer Kritik unterzogen, und daraus ergiebt sich, dass das Urteil über eine ziemliche Anzahl von Sequenzen nicht feststeht, weshalb eine nochmalige Untersuchung der Handschriften zu Rate zu ziehen ist. In dem II. Abschnitte wird eine gedrängte Übersicht des Inhaltes derjenigen Handschriften gegeben, welche für die Frage in Betracht kommen; es betrifft dies 31 Handschriften vom 10.—16. Jahrhundert. Bezüglich der Sequenz Benedicta semper sancta (S. 14) dürfte nicht aufser Acht zu lassen sein, dass der

*) S. Gerbert, Script. I pag. 249, II pag. 79.

Text derselben gleichsam ein Kommentar des Alleluja-Verses Benedictus es Domine ist, der als solcher schon in Sabbato quatuor tempus Pentecostes und als Hymnus in Sabbato quatuor tempus Adventus vorkommt. Das Thema der Melodie dieser Sequenz ist, wie die Melodie der Notker zugeschriebenen Sequenz Festa Christi omnis, der Alleluja-Melodie des Trinitats-Festes entnommen, welche sich aber auch auf das Fest Philippus und Jakobus mit dem Verse Tanto tempore und zur Vigil von Weihnachten zu dem Texte Crastina die findet. Abschnitt III handelt über den Ursprung der Sequenzen. Der Einfluss, welchen die Thätigkeit der irischen Mönche im Kloster zu St. Gallen, die Anwesenheit der griechischen Sänger am Hofe Karls d. Gr. und die Komposition der Sequenzen auf den liturgischen Gesang sollten ausgeübt haben, war nicht so folgenschwer, wie der Verfasser meint, und die Gestalt der „melodiae longissimae" kann er in jedem Graduale sehen, welches den traditionellen Choral enthält. Der Abschnitt IV betrifft speziell die Sequenzen Notker's. Ekkehardt IV spricht in seinen Glossen zu seinem liber benedictionum von 50 Sequenzen Notker's; nach den Vergleichungen der Handschriften findet der Verfasser von Notker 47 Texte mit 37 Sequenzmelodieen, so dass zu 10 je zwei Texte vorhanden sind. Der V. Abschnitt handelt über Name und Text der Sequenzen. Der Sequenzname Multifarie wird von dem Alleluja-Vers Multifarie olim Deus hergenommen sein; auch der Name Puella turbata wird einem Alleluja-Verse entstammen (nach Facsimile I in Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Liehe). Dass die Sequenzmelodieen Veranlassung zur Anwendung der sog. Romanusbuchstaben sollten gegeben haben, und dass die Neumenschrift später durch die Buchstabennotation verdrängt worden sei, trifft nicht zu; denn Notker fand die Romanusbuchstaben in von ihm benutzten Alleluja-Melodieen vor, und die vereinzelt vorkommenden Buchstabennotationen waren im allgemeinen für den Schulgebrauch. Durch die Zusammenstellung der Handschriften in Abschnitt II hat der Verfasser der Untersuchung einen wesentlichen Dienst geleistet. **P. Bohn.**

Johann Hermann Schein. Sämtliche Werke. Herausgegeben von Arthur Prüfer. 1. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1901. gr. fol. XXXIX Seiten Einleitung, 201 S. Partitur. Preis 15 M.

Der vorliegende Band enthält 2 Porträts, die beiden Werke: *Venuskränzlein* von 1609 und das Instrumentalwerk *Banchetto musicale* von 1617 nebst Originaltitelblättern in Nachbildung, Widmung und Gedichte des Originaldruckes. Außerdem ein sehr ausführliches Vorwort des Verfassers, worin er historisch und kritisch den Inhalt der beiden Werke beleuchtet. Die 5stimmigen weltlichen Lieder im Venuskränzlein, denen sich einige Instrumentalwerke von Nr. 17 ab anschließen, zeigen uns Schein noch in seiner Entwickelungsperiode, die zwar hin und wieder schon Anläufe von Genialität zeigen im Ganzen aber noch wenig Anziehendes bieten. Der acht Jahre spätere Banchetto musicale dagegen zeigt Schein in voller Meisterschaft. Es sind 20 Suiten, die aus einer Paduane, Gagliarde, Courente, Allemande und Tripla zu 4—5 Stimmen für Violinen, Bratschen

und Bass bestehen. Schein giebt ihnen noch nicht den Gesamttitel von Suiten oder Partien, wie man sie im 18. Jahrhundert nannte. Ihm und dem Organisten *Paul Peurl* gebührt das Verdienst die Tanzformen zu Suiten zusammengestellt zu haben, an deren weitere Ausbildung sich im 17. und 18. Jahrhundert die Komponisten aller Kulturvölker beteiligten. Schein's Suitensätze tragen den Stempel der kontrapunktisch gearbeiteten Motette an sich mit abwechselnd homophonen Stellen. Der Herausgeber weist an denselben nach, wie die einzelnen Sätze einer Suite auf ein einheitliches variierendes Motiv gegründet sind und daher jede Suite in sich abgeschlossen ist. Ein Beweis von Schein's selbstbewusster Schaffenskraft und haushälterischer Verwertung seiner Motive, die zugleich einen ungeheueren Fortschritt gegen die Kompositionsart des 16. Jahrhunderts bilden, welches von Motiv zu Motiv schritt, ohne es weiter zu benützen. Nur ausnahmsweise findet man eine weitere Benützung, doch tritt diese Erscheinung so selten und vereinzelt auf, dass sie auf die Formbildung keinen Einfluss ausübte. Die neue Ausgabe ist mit grofser Sorgfalt vorbereitet und auch äufserlich durch die Verlagsfirma in ein schmuckes Gewand gekleidet, so dass dieselbe in jeder Hinsicht allen Ansprüchen genügt. Der hinzugefügte Klavierauszug ist für den in den alten Schlüsseln Ungeübten eine sehr zweckmäfsige Zugabe.

Mitteilungen.

* Max Hesse's Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1902. 17. Jahrgang. Mit dem Stahlstich-Porträt von Dr. Hugo Riemann. Leipzig, Max Hesse's Verlag. kl. 8⁰. Preis 1,50 M. 543 Seiten mit zahlreichen Annoncen und der Abhandlung „Die Aufgaben der Musikphilologie" ein Vortrag von Prof. Dr. *H. Riemann* (S. 135), worin er die philologische Wissenschaft mit der historischen Musikwissenschaft in Vergleich zieht und ihre Verwandtschaft näher beleuchtet. Ein sehr lesenswerter interessanter Artikel. Der Kalender ist in der Anordnung den früheren ähnlich, kleine Verbesserungen, wie die Kolumnentitel bei Anführung der Städte mit ihrer Statistik, sind sehr willkommen. Berlin ist mit ganz besonderer Sorgfalt behandelt, wozu wohl der vorzüglich gearbeitete Berliner Adress-Kalender sein Gutteil beigetragen hat. Ähnlich sind die übrigen deutschen Grofsstädte behandelt, die ihre Adress-Kalender haben. Am schwächsten ist Frankreich bedacht; selbst von Paris erhält man nur eine kleine Übersicht seiner Musikthätigkeit.

* Die Kgl. Bibliothek zu Berlin erhielt das Autograph von *Mozart's Figaro* als testamentarisches Vermächtnis des jüngst verstorbenen Musikverlegers *Fritz Simrock* in Berlin.

* Die Antiquar-Kataloge geben zum gröfsten Teile bei der Anzeige von praktischen Musikwerken des 16. und 17. Jahrhunderts die Stimm-

bücher die sie besitzen nicht an, und doch ist dies gerade eine der wichtigsten Anzeigen, da die alten Musikdrucke durchweg in dieser Zeit nur in Stb. gedruckt wurden und Sammler daher darauf bedacht sind, sich ein und das andere Werk nach und nach zu komplettieren; fehlt daher bei der Anzeige die Angabe des Stb., so ist die Anzeige wertlos.

* Catalogo della Collezione etnografico-musicale Kraus in Firenze. Sezione istrumenti musicali. Firenze 1901, tipogr. di Salvadore Laudi. In gr. 8⁰, 29 Seiten mit 1076 Instrumenten, geordnet nach den Ländern. Schon früher wurde in den M. f. M. auf die Instrumenten-Sammlung des Herrn Aless. Kraus figlio in Florenz aufmerksam gemacht. Wie überraschend sich dieselbe seit der Zeit vermehrt hat zeigt der vorliegende Katalog der mit Asien beginnt (Giappone. Corea. China und Japan. Siam. Indien. Persien und Arabien) und Summa 118 Instrumente enthält. Diesem folgt Australien mit 21 Instrumenten, Afrika mit 42 Instrum. Europa mit 971 Instrum., abgeteilt in die verschiedenen Staaten und 26 kommen auf Amerika. In der Abteilung Europa sind die Klavierinstrumente sehr reich vertreten und zum Teil mit der Jahreszahl versehen, darunter auch ein Pianoforte von Bartolomeo Cristofori vom Jahre 1726.

* Der Dresdner Tonkünstler-Verein versendete seinen Jahresbericht über die Zeit vom Mai 1900 bis Mai 1901, der von dem regen Vereinsleben und seinen Leistungen ein eingehendes Bild giebt. In den Aufführungen wurden 49 Werke vorgetragen von 28 Komponisten. Die Bibliothek vermehrte sich bis zu 3082 Bände und die Kasse hatte einen Überschuss von 4380 M.

* Die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig versendet einen Katalog über „Ouvrage français sur la musique et les musiciens" von 16 Seiten und der September-Bericht über neu verlegte Werke umfasst die Seiten 2473—2519 mit zahlreichen ausführlichen Berichten über Komponisten und die neu verlegten Werke. Musikgeschichtlich werden die Denkmäler über Tonkunst in Baiern und in Österreich angezeigt. Ferner die Publikationen der Warschauer philharmonischen Gesellschaft, Joh. Peter Sweelinck's Gesamtausgabe, Mozart's grofse Messe in Cmoll (Köchel 427) nebst Bericht über ihre Entstehung und ihr Schicksal.

Berichtigung. *Reinhold Starke* bespricht in seiner Biographie Samuel *Besler's* (Monatsh. 1901, X) die 4 Passionen Besler's. Was der Herr Verfasser zunächst (S. 167) über das Grimmaer Manuskript von 1550 und über die sog. 21 lyrischen Einlagen darin mitteilt, ist ja ganz schön. Warum er aber offenbar nur auf Schöberlein-Riegel sich bezieht, ist nicht ersichtlich, seit mein verstorbener Vater in seinem Werke: *Die ältere Passionskomposition*, 1893, die ganze Frage eingehend auf S. 174 behandelt hat. Aus demselben Grunde erledigt sich auch Starke's Angriff (S. 171) auf den verstorbenen Pastor Julius Richter, der die ganze Geschichte der Passionskompositionen zwar zu sammeln anfing, aber das unverarbeitete

Material meinem Vater für sein Werk überliefs. Richter kannte allerdings noch nicht das Löbauer Manuskript, das mein Vater S. 204 als Quellenvorlage für die Resurrectio des Scandellus erstmalig benutzt und mit jenem Zettel versehen hat, den Starke (S. 171) abdruckt. Wenn nun Starke auf diesen Zettel hin S. 172 behauptet: „O. Kade scheine nicht zu wissen, dass das Werk (nämlich des Scandellus Resurrectio) bereits in einem Neudruck existiert“, so irrt er sich sehr bedeutend. Mein Vater schreibt (Passionskompos. S. 208): „Diese voranstehenden Notizen haben darum hier einen Platz finden müssen, weil das ganze Werk zwar in einem Neudrucke nach der Vorlage Vopelius von 1682 schon vorliegt (siehe Schoeberlein-Riegel, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges, Göttingen 1868, II, 619), jedoch ohne jeglichen Kommentar und, *was das Bemerkenswerteste dabei ist, ohne Angabe des Verfassers*, der ja auch bei Vopelius nicht genannt ist.“ — Dies zur Ehrenrettung eines sehr verdienten Toten.

Dresden-N. *Dr. Reinhard Kade.*

* Hierbei eine Beilage: Neue Erwerbungen der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIII. Jahrg.
1901.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Musikbibliographisches aus Frankfurt a. M.

Von **Caroline Valentin**.

(Fortsetzung.)

Durch Inhalt und Ausstattung gleich wertvoll, ist das aus dem Bartholomäusstifte stammende Missale Rorbach seit langer Zeit eine Zierde der ständigen Ausstellung der Stadtbibliothek. Der 280 × 330 mm grofse, mit dunklem Leder bezogene und mit bronzenen Deckelschildern versehene Pergamentband zählt 324 Fol.-S. Es ist ein Missale Plenarium der Mainzer Diözese, zu der Frankfurt bis zum Jahre 1830 gehörte. Den Inhalt bilden, wie in dem ersten hier besprochenen Manuskript, alle zum Messdienste gehörenden Lektionen, Gesänge und Gebete. Der Band ist in schwarzer gotischer Sakralschrift, zweispaltig mit 37 Zeilen auf der Spalte geschrieben, alle Überschriften und Bezeichnungen sind rot, die 35 mm grofsen Anfangsbuchstaben der Zeilen blau und rot ausgeführt. Bei den Abschnitten der Hauptfeste und Heiligentage zieren den Band 17 sehr kunstvoll gemalte Majuskeln von 85 mm, in deren Füllung auf Goldgrund das Schachbrettornament mit einem Blumenornament abwechselt. Von den Initialen ausgehend umrahmt reiches gotisches Rankenwerk die Seiten. Sechs lichter gehaltene 65 mm grofse Initialen wechseln mit den beschriebenen ab, in welchen sich unter mannigfaltigen Tierornamenten (Fol. 211) einmal auch ein menschliches Bildnis (Fol. 213) findet. Federproben sind am Rande der Blätter 83 und 130. Die Notenzeichen sind in Nagel- und Hufeisenform ausgeführt und

stehen teils auf 4, teils auf 5 Linien, die rote F- und gelbe C-Linie wechseln mit den Typen. Wie die Buchstabenschrift, die Ornamente und die Textworte trägt auch die musikalische Notation einen ganz einheitlichen Charakter. Anfang und Schluss des Bandes bilden leere liniierte Blätter. Der Kalender nimmt 6 Fol.-S. ein, die Tabula signorum für die Feste 2 Fol.-S., die Messordnung für die Priester $2^1/_2$ Fol.-S. Auf Fol. 1 (in der Mitte rot vermerkt) beginnt das Missal mit dem Introitus Ad te levavi animam meam des 1. Adventsonntags, es schliefst mit der Commemoratio dei Confessoribus Fol. 321, Schlussworte per dominum nostrum, auf die die deutsche Eintragung der Schenkung von der Hand *Heinrich Rorbachs scheffen zu Frankfurt* folgt.*) Auf Fol. 10 beginnen die musikalischen Aufzeichnungen mit der Überschrift: ad summam missam Introitus und Incipiunt Praefationes per circulum anni für das Proprium de tempore in den drei Arten der Ausführung solemniter, dominicaliter und ferialiter. Weiterhin laufen durch das Buch aufser dem einspaltig geschriebenen Messkanon kleine Aufzeichnungen für die Psalmen und Introiten, gröfsere für die Antiphonen mit ihren Versikeln, für Sequenzen und Hymnen. Die letzte Notation findet sich in dem Anhang des Bandes von Fol. 322—324 bei den Gesängen zur purificatione B. M. V. Eine Darstellung der Kreuzigung ist bei dem Te igitur nicht vorhanden. Der Umstand, dass in den ciselierten Deckelschildern des Einbandes das Werstadt'sche und Rorbach'sche Wappen dargestellt ist, sowie die darauf bezügliche Notiz des letzten Besitzers Job Rorbach, „dass der karmoisinrote Einband mit dem Wappen der Ahnen geschmückt sei", bewog den ersten Beschreiber des Buchs,**) es für ein Geschenk des kunstsinnigen Ulrich von Werstadt für seine Tochter bei ihrer Vermählung mit Heinrich Rorbach dem Älteren am 26. Juni 1430 zu halten. Dagegen spricht aber, dass dieser Heinrich Rorbach, laut Eintragung am Schlusse des Messbuchs,***) es seinem Sohn Bernhard zu dessen Vermählung mit Adelgunde von Holzhausen am 14. März 1465 geschenkt hat (die vereinigten Wappen der Holzhausen und Rorbach sind Fol. 113b angebracht), und dass das Werk ganz einheitlich im Charakter mittelrheinischer Handschriften der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt ist. Zum Einband können die Teile eines alten Messbuchs der Familie verwendet worden sein. Der jüngste Sohn des zuletzt genannten Paares, Job, von dessen

*) Archiv f. Frankf. Geschichte u. Kunst N. F. III. S. 94.

**) Steitz, Archiv für Frankfurter Geschichte u. Kunst.

***) Frankfurter Chroniken u. annalistische Aufzeichnungen B. I S. 310.

Hand verschiedene kurze auf den Gottesdienst bezügliche Bemerkungen in dem Bande vorkommen, erhielt das Buch von seiner Mutter zum Geschenk, ehe er sein Kanonikat im Bartholomäusstift antrat am 4. März 1501.*) Nach seinem frühen Tode erbte es das Stift. In Ausstattung und Schrift gleicht noch ein der Dombibliothek entstammendes Buch, das *Breviarium No. 158* (ohne Musiknoten), genau dem Missale Rorbach. Sollten diese beiden Bücher in Frankfurt ausgeführt sein, so geben sie einen hohen Begriff von der Kunstfertigkeit der dortigen Schreiber und Illuminatoren. Durch die für die Stadt- und Kulturgeschichte so wertvollen Aufzeichnungen der Familie Rorbach (in einer trefflichen Monographie von Dr. *R. Froning* zusammengestellt)**) gewinnt dies noch erhaltene kostbare Stück ihres Besitzes erhöhten Wert, besonders da wir aus jenen Blättern erfahren, dass der hervorragendste des Geschlechts, Bernhard Rorbach, für den das Missal geschrieben wurde, musikalisch sehr begabt war, dass er den Gesang liebte und sich als Orgel- und Lautenspieler bethätigte.

Die Bücher des Leonhards- und Liebfrauenstifts, die wir zu betrachten haben, gehören dem Ende des fünfzehnten und dem sechzehnten Jahrhundert an. Das älteste enthält eine Abhandlung aus dem Leonardsstift betitelt: *Hymni ecclesiastici cum commentariis,* welche den zweiten Teil des Mischbands Leonhardsbuch 7 bildet. Die Maſse der 75 Seiten zählenden Papierhandschrift sind 200 × 275 mm, das Wasserzeichen weist den groſsen Ochsenkopf mit achstspitzigem Kreuz auf, der sich auf den Papiersorten des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts vorfindet. An die Spitze des Kommentars ist eine kurze musikalische Aufzeichnung psalmodischer Art gestellt, die unter dem rotgeschriebenen Worte Septuagesimä mit *Cantate deo aevia, psalmi ditite aevia* beginnt und nach $3^1/_2$ Fol.-S. mit aevia schlieſst. Die Schrift und Notation sind gotischen Charakters, 8 N.-Z. mit 5 L. füllen die Seite, daran schlieſst sich ein für die Feste und Heiligentage rot-, für die Textanfänge der Hymnen schwarzgeschriebenes Register von 92 für die Zeit von Advent bis Jakobi bestimmten Gesängen. Für die Hauptfeste sind zumeist 4 Hymnen notiert: zur Vesper, Completorium, Nocturn und Matutin. Auf Fol. 4 beginnt einspaltig der lateinische Text der Hymnen, ohne Notation mit *Conditor alma syderum* in einer schwer zu entziffernden Schreib-

*) Frankfurter Chroniken etc. B. I S. 310.

**) Archiv f. Frankfurter Geschichte u. Kunst III F. II 1889.

weise. Der erste Teil der Sammlung endet Fol. 37 mit der nicht registrierten Hymne S. Andree. Der Kommentar zu diesen Gesängen füllt den Rand der Seiten oder steht auf vielen dazwischen gebundenen kleineren Blättern. Ein Notenbeispiel über den Worten *Alleluia dulce carmen* kommt Fol. 10 vor. Nach einem freien Blatt fängt Fol. 39 der zweite Teil mit der Hymne zur Nat. Dom. *Orates me* an; er endet Fol. 74 mit der Hymne zum Fest der heil. Amalbergha. Für diesen Teil geht das Register weiter als der Text; es enthält noch ein Fest S. Pedro und de dedicatione.

Die nun vorliegenden Gradualien des gleichen Stifts sind Papierhandschriften, die wohl dem Handgebrauch der Geistlichen dienten. Die erste hat die Mafse von 145 × 204 mm und enthält 293 einspaltig beschriebene Blätter, das Wasserzeichen ist der grofse Ochsenkopf mit Stange. Es wiederholt sich in den liturgischen Gesängen des Bandes die schon oft erwähnte Reihenfolge des Kirchenjahrs von Advent bis S. Andree. Am Schluss stehen auch hier die Marianischen Antiphonen. Die lateinische Schrift gehört dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts an, sie ist reich mit roten Initialen verziert. Wie die Mensuralmusik für ihre komplizierteren Formen sich zuerst der Choralnotation bediente, wird für die Aufzeichnung des gregorianischen Gesangs in jener späteren Zeit jedenfalls aus rhythmischen Gründen zu den Formen der jüngeren Kunst gegriffen.*) Ein Beispiel dafür ist unser Band. Zwischen der Virga, dem Punkt, der Clivis, dem Podatus und der Obliqua (auf 5 N.-L. zu 7 N.-Z. auf der Seite) begegnen wir durch den ganzen Band der Rhombe, der Minima und einem Zeichen , das hier wohl für die Semiminimen gesetzt ist. Es ähnelt dem bei Riemann**) vorkommenden Semiminimazeichen. Am deutlichsten tritt diese Art der Notation bei dem von Fol. 265—272 laufenden in den acht modi niedergeschriebenen *Padrem omnipotentem* hervor. Dagegen steht der einzige zweistimmig notierte Gesang all dieser Bücher, ein *Sanctus* für Diskant und Tenor, auf Fol. 264, ganz in der Nagel- und Hufeisenschrift. Bei dem *Salve festa dies* Fol. 63 steht am unteren Rande des Blattes die deutsche Übertragung *also heiligk ist der tag.*

Das zweite Bändchen des Leonhardsstifts ist in messinischer Notation geschrieben und gleicht sehr einem Gradual der bibl. royale

*) *Bernoully* S. 28 und *Molitor*, die Nach-Tridentinische Choralreform I S. 99—104.

**) Geschichte der Notenschrift S. 228.

zu Brüssel von 1542.*) Es hat die Mafse von 130 × 190 mm und enthält nach dem alphabetischen Register auf 148 foliierten, einspaltig geschriebenen Seiten liturgische Gesänge. Die lateinische Schrift deutet auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, ebenso das Wasserzeichen, ein Wappen mit drei Lilien und angehängtem P, das au französischen Papieren dieser Zeit vorkommt. Das Ganze giebt mit den gelb und roten Linien und den in bunten Farben ausgeführten Überschriften ein buntes aber kunstloses Bild. Im Deckel der Handschrift finden wir mit darübergesetzten Noten die Worte: *Sub tuam protectionem confugimus ubi infirmi acceperunt propter hoc tibi psallimus dei genitrix virgo.* Die Antiphone S. Andree *Solve invente deo terra* beginnt den Band, den Schluss bilden die Gesänge de martiribus. Als Zusatz folgt nach dem Register ein Ave maris stella mit schlecht geschriebenen gotischen Choralnoten auf fünf handgezogenen schwarzen Linien. Wie die meisten Leonhardsbücher sind auch die hier besprochenen in gelbem Pappeinband gebunden und mit dem Stadtwappen geschmückt.

Aus einer Zeit, in der, wie wir sehen werden, die Klöster und Stifter der Stadt für ihren Chorgebrauch schon längst Werke der Buchdruckerkunst besafsen, taucht aus dem Dominikanerkloster noch ein Gesangbuch auf, eine Pergamenthandschrift von 61 Fol.-S. mit den Mafsen 190/265 mm, 6 N.-Z. zu 4 L. auf der vollen Seite. In den verstümmelten Anfangsblättern sind nur Psalmengesänge zu erkennen, denen die Intonationen des Gloria patri folgen, das Officium defunctorum ist von Fol. 13—28 mit seinen Lektionen vollständig eingetragen, von dem ihm folgenden Officium d. B. M. sind die Anfänge und Texte und Melodien nur abgekürzt eingeschrieben, den Schluss nehmen die Intonationen duplici und semiduplici ein. Am Ende nennt sich der Schreiber *per me fratrum Johannem Cronburgk 1522 in die Alexij.* Auch hier fehlt ein späterer Nachtrag nicht: es ist der Gesang *Peccata nostris.* Die Notation steht in grofser Nota quadrata**) auf roten Linien, die Schrift ist gotisch und mit vielen bunten Initialen verziert, von denen einige wohl später nachgemalt wurden. In einer solchen lesen wir die Jahreszahl 1786. Der Schreiber des Buches, Joh. Cronburgk, war einer der berühmten Lektoren des Frankfurter Dominikanerklosters***) und starb 1535 als Prior eines Klosters des gleichen Ordens zu Heidelberg.

*) Pal. mus. Pl. 148.
**) Pal. mus. Pl. 150.
***) *Koch,* Geschichte des Dominikanerklosters zu Frankfurt a/M.

Der feine Formgeschmack der Handschriften des fünfzehnten Jahrhunderts, den die ersten Druckwerke in kunstvoller Weise nachahmten, macht im sechzehnten Jahrhundert einem mehr ins Grofse gehenden, kunstloseren Geschmacke Platz. Aufser der vorerwähnten Handschrift sind Beispiele hierfür zwei Antiphonare (Sommerteile) der Sammlung *Fr. Nicolas Manskopf* zu Frankfurt a/M., die aus bairischen Klöstern stammen. Bei den grofsen Mafsen dieser sehr gut erhaltenen Papierhandschriften, 240/360 mm mit 321 Fol.-S. und 270/390 mit 165 Fol.-S., kommen nur 7 N.-Z. mit Schrift auf die volle Seite. Bunte, vielfach verschlungene Initialen stehen zwischen der grofsen gotischen Schrift.

Die Zahl der in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts in Frankfurt hergestellten Notenhandschriften kann keine grofse mehr gewesen sein. So sind auch nur wenige Bücher jener Zeit auf uns gekommen, von denen wiederum das interessanteste aus der Dombibliothek herrührt. *Pro Johanne Latomus a Nicolao Igsteder, in servio Collegiate Ecclesia ad S. Barth. Francof.* lautet der Eintrag dieses Responsoriums vom Jahre 1561. Auf der Deckelseite des Buches haben sich unter Joh. Latomus (1524—1598), dem bekannten Chronisten von Frankfurt und Dechanten an S. Barth., die späteren Besitzer eingeschrieben, es sind: Georgius Gambach, Andreas Weberus, (Dechant 1598), Bernardus Diell 1643. Der Schreiber Nikolaus Igsteder war Rector scholarum am Stift. Seine Handschrift ist gut und deutlich ausgeführt; sie hat die Mafse 12/172 mm 130 Fol.-S. und enthält 114 Gesänge. Die Noten (Nagel- und Hufeisenschrift) stehen auf 5 rastrierten L. mit roter F.-Linie, 5 N.-Z. mit Text füllen die Seite. Die Handschrift beginnt mit dem Adventgesang *Asperges me,* den Schluss bilden Antiphonen des Magdalenentags. Als Nachträge kommen folgende Gesänge vor: Cum venisset Marie, Salve honorandus, Vivete qualem charita, Tenebrae facta sunt (letzteres in messinischer Notation), sowie die Texte zu Kollekten und Litaneien.

Die Mehrzahl der hier enthaltenen Antiphonen und Versikeln begleitete die Prozessionen, daher ihre Überschriften: Introitus templi und Reditum templum. Sehr bemerkenswert ist die von Fol. 48 bis Fol. 54 niedergeschriebene, in der einfachsten musikalischen Form gehaltene Osterfeier. Text und Angaben decken sich mit der bei Froning*) abgedruckten Trierer Feier des dreizehnten Jahrhunderts. An einem vor dem Hauptaltar errichteten Grabe führten der Succen-

*) Das Drama des Mittelalters.

tor, Subdiakon und zwei oder vier Schüler die Responsorien der Frauen und Engel nach der Auferstehung aus. Die Feier ist überschrieben *In nocte paschalis ad matutin*; sie begann nach dem dritten Responsorium des Ostermorgens und dem Gloria patri mit *Dum transisset sabbatum* und endete mit dem Responsorium *Surrexit dominus*, dem das von dem ganzen Chor ausgeführte Te Deum folgte. Auch bei andern hohen Festen wurde nach diesem Buche mit geteilten Chören gesungen, der Eintritt der Scholares, des Succentor et ministri, sowie des ganzen Chors ist angegeben.

Eine kurze Sammlung von Antiphonen, Sequenzen und Responsorien aus dem Liebfrauenstifte ist mit einem Mainzer Drucke zusammengebunden. Die Notation ist gute Nagel- und Hufeisenschrift, etwa aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, Fol.-S. 32, N.-Z. 6 zu 5 N.-L. Das Invitatorium zum Sonntage Septuagesimae *Circumdederunt me* beginnt, ein *Ave maria coelorum* beschliefst den Band.

Auf dem Titel des nächsten Buchs lesen wir: *Sequitur Processionale sec. usund Ecclesiae B. M. Virginis in montis Francofordensis, anno domini 1588.* Es ist ein Geschenk des Geistlichen Philipp Diedilsheim an den Geistlichen Laurentius Beit (?) aus Trier. Der Geber besafs wohl gleich dem vorerwähnten Nicolaus Igsteder die seltener gewordene Fähigkeit, musikalische Bücher zu schreiben. Auf 57 Fol.-S. stehen in seinem Buche 125 Gesänge mit Register. Zwischen der auf 5 L. mit gelb und roter C- und F-Linie stehenden Nagel- und Hufeisenschrift sind Bemerkungen für die mit dem Gang der Prozession verbundenen Gesänge geschrieben, so heifst es: *In loco statione ante imagem, duo seniores canonici in choro ante pulpitum, scholares duo cantent, diaconus leget Evangelium etc.* In diesem Buche haben wir den Adventsgesang *Aspiciebam invisum noctis* am Anfang, am Schluss die Vesper des Elisabethtages, der ein schlecht geschriebenes *Libera me domine* aus späterer Zeit folgt. Die Verwendung aus Druckwerken genommener und übermalter Schrotbuchstaben für die Anfänge der Gesänge, die an Stelle der früheren Malereien tritt, erhöht nur den Eindruck des Niedergangs, den diese letzten Ausläufer einer vergangenen Kunstübung gewähren.

Die beiden zuletzt beschriebenen Bücher des sechszehnten Jahrhunderts, die Lehrschrift des Joh. Floss und die Memorierstücke in dem Antiphonar des Domstifts aus dem fünfzehnten Jahrhundert, sind uns Beweise für die planmäfsige Ausbildung eines Chors, der aus Stiftsschülern, jüngeren Klerikern, den Diakonen und dem Succentor gebildet wurde. Aber noch andere vorhandene wichtige Dokumente

treten dafür ein. In den Büchern des Bartholomäusstiftes finden sich die Bestimmungen über den *Empfang und Wahl der Könige*,*) wie sie nach uraltem Herkommen bei der Wahl *Wenzels* gehandhabt und in späterer Zeit, am 1. August 1411 aufgeschrieben wurden. Unter diesen Festsetzungen nehmen die Opfergelder eine Hauptstelle ein, sie wurden sowohl an die bei der feierlichen Ceremonie fungierenden Priester, wie an den Kantor, Succentor und Organist, die Singknaben und den Glöckner verteilt. Sie müssen von Anfang an den Grund zu Streitigkeiten gegeben haben, die noch vermehrt wurden, wenn fremde Sänger hinzutraten, wie dies bei der Wahl Maximilians 1486 der Fall war. Damals nahm die kaiserliche Hofkapelle die Oblationen allein für sich in Anspruch; bei der im Jahre 1489 stattfindenden Rückkehr Maximilians aus den Niederlanden wüssten dagegen die Frankfurter Sänger ihre Rechte besser zu wahren und erhielten den ihnen gebührenden Anteil. Während der Anwesenheit des Kaisers und seines Sohnes im Frühjahr 1486 führte die Hofkapelle am Palmsonntage den 19. März eine Art Oratorium mit verschiedenen Stimmen *in figurativis* auf. Es ist die einzige erhaltene Kunde über einen kunstvollen mehrstimmigen Gesang jener Zeit. Denn alle uns von den Wahlen und der ersten Krönungsfeierlichkeit 1562 überlieferten Gesänge gehören dem Cantus planus an. Der Psalmengesang bildete einen Hauptbestandteil dieser feierlichen Handlungen, hohe geistliche Würdenträger intonierten ihn und führten auch die Praefationen und Lektionen aus. Im Mittelpunkte der Ceremonie standen die Messen *de beata virgine* und *de sancto spiritu* mit ihren Antiphonen, an sie schloss sich nach der Erhebung des Kaisers auf den Altar das Te deum, der glanzvollste Teil der Feier, bei dem, wie uns von 1486 berichtet wird, die „tympani und buccini" einsetzten, bei der Krönung von 1562 „mit der orgel und andern instrumenten geschlagen wurde". Damals fanden sich auch wieder kaiserliche Sänger in Frankfurt ein, deren Platz mit dem Chor auf dem Lettner bei der Orgel bezeichnet wird.**) Von besonderen von ihnen ausgeführten Gesängen sagen die Berichte nichts. Auch die Sänger des Bartholomäusstiftes leisteten wohl nur das, was in den uns bekannten Büchern zum Ausdruck kommt: den gregorianischen Choral, belebt und gegliedert durch Wechselgesänge von Männer- und Knabenstimmen. Vielleicht erhielten sich bei dieser einfachen Art des Chordienstes die altehr-

*) Quellen zur Frankf. Geschichte Bd. I, S. 9, 13, 14, S. 63—57.
**) Quellen zur Frankf. Geschichte Bd. I, S. 118—132.

würdigen Melodien länger und unverfälschter, als da, wo ein kunstvoller polyphoner Gesang herrschend wurde.

Der Wert der Frankfurter Bücher beruht also in den Aufzeichnungen gregorianischer Melodien aus den Zeiten vor ihrer vielfachen Umstellung und Veränderung im sechszehnten Jahrhundert. Zur Anschauung kommen dabei zwei wichtig abschliefsende Perioden der Notenschrift: die des elften Jahrhunderts, der Neumen ohne Linien, und die der an Ausdrucksformen reichsten Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, in der die Choralnotenschrift ihren Abschluss nach jahrhundertelanger Entwicklung erreicht, zugleich aber der Ausgangspunkt für eine neue Epoche, die der typographischen Herstellung wird. (A. II folgt.)

Zwei Funeralprogramme auf die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Joh. Schelle.

(**Bernh. Friedrich Richter.**)

Dem einstigen löblichen Gebrauche der Leipziger Universität zu den Begräbnissen ihrer Bürger durch ein Programm einzuladen, verdanken wir ausführliche und authentische Nachrichten über eine Anzahl Leipziger Musiker.

Die Kantoren und Organisten Leipzigs im 17. und teilweise auch im 18. Jahrhundert waren akademisch gebildete Leute und blieben mit der Universität — sie hatten ja alle in Leipzig studiert — als cives academici zeitlebens verbunden. Die Programmata funebria, durch die der Universitäts-Rektor zur Beerdigung einlud, die aber nicht er, sondern ein vom Professoren-Kollegium damit besonders beauftragter Professor, der sog. Programmatist — meist der Professor der Eloquenz — schrieb, waren jedenfalls, wenn sie auch bezahlt werden mussten, nicht so kostspielig wie der Druck der gewöhnlich viel längeren deutschen Leichenpredigten, denen ja auch fast immer eine Lebensbeschreibung beigegeben war. Im 17. Jahrhundert war das Format dieser Programme bescheiden kl. Quart, nie über einen Bogen stark, im 18. Jahrhundert wurde es Folio. Der Druck und die ganze Ausstattung wurde immer splendider, so dass schliefslich nur vornehme reiche Leute damit bedacht werden konnten. Sie kamen zuletzt ganz ab; den Ersatz bildeten die Nekrologe in den mittlerweile entstandenen periodischen gelehrten und musikalischen Zeitschriften. — Zunächst folgt hier das Programm auf *Knüpfer*.

Es ist wohl nicht nötig, auf die Wichtigkeit mancher Mitteilungen erst noch aufmerksam zu machen. Dass Kn. die Musurgia Kircher's, den Guido, Boethius u. a. m. herausgegeben hat, ist wohl bis jetzt niemandem bekannt gewesen. Wo sind diese Ausgaben? Auch das Quellen-Lexikon Eitner's kennt sie nicht. Kircher's Musurgia gab Andreas Hirsch 1662 deutsch heraus. An der Richtigkeit der Angaben wolle man nicht zweifeln. Der Verfasser des Programms ist sicher gut berichtet gewesen, das zeigen seine genauen Angaben. Dass Heinr. Schütz den grofsen, 176 Verse enthaltenden 119. Psalm komponiert habe, wie in seinem deutschen Nekrolog zu lesen ist, wollte man ja auch erst nicht glauben; das Auffinden der Komposition vor einigen Jahren bestätigte aber die Richtigkeit der Angabe, wie auch die weitere Mitteilung, dass Schütz nur 3 Passionen verfasst habe, trotz Grundig's Abschrift von 4 Passionen, nicht anzuzweifeln ist: die Markus-Passion ist sicher unecht.

Ein Exemplar des Knüpfer'schen Leichenprogrammes besitzt die Leipziger Stadtbibliothek, ein zweites ist in meinem Besitz. Das Programm über *Schelle* — dieses schon in Folio — gehört der Bibliothek des Vereins für die Geschichte Leipzigs an.

Nos Musicis id genus suo merito annummeramus Virum clarissimum *Sebastianum Knüpferum*, Philologum Musicumque excellentem, Chori musici in hac urbe Directorem et Cantorem ad D. Thomae meritissimum. Nam et hic dicta Psalmorum, aliorumque librorum Biblicorum optima notis Musicis adaptavit, tanta suavitate, tantaque artis praestantia, ut consternatissimos quosque erigeret, nec Lipsienses tantum, sed et exteros in admirationem sui excitaret. Quamquam, si dicendum, quod res est, non accenseri tantum Musicis iam dictis, sed et longissime anteferri meretur *Knüpferus* noster, quippe qui non textus tantum Biblicos ad stuporem usque numeris Musicis accomodavit, verum Musicae etiam omnis, antiquae pariter ac novae, inusitato plane et rarissimo exemplo, fuit scientissimus. De Superioris seculi Musicis Opmeyerus Chronologus Belgarum non ignobilis: „Habet, inquit, et hoc nostrum seculum Symphonetas non multum antiquis illio (Guidone Aretino, Jodoco Pratensi aliisque) interiores; Orlandum, Clementum, Moralem, Benedictinum, Obrechtum, Crequillonem, Manicurtium, Canem. Sed destituuntur cognitione antiqui-

Rector | Academiae Lipsiensis | Honori ultimo | Viri Clarissimi ac Praecellentissimi | *Dn. Sebastiani* | *Knüpferi* | Philologi eximii, Musicique celeberri | mi, Chori item Musici Directoris, et Can | toris ad D. Thomae bene meri | tissimi, | Proceres Civesque Academicos | Hora I. frequentissimos | adesse cupit.

Der Rektor der Universität Leipzig ladet gelegentlich der um 1 Uhr stattfindenden feierlichen Beerdigung des als Philolog und und Musiker weitberühmten und angesehenen Sebastian Knüpfer, Direktors des Chorus Musicus und treuverdienten Kantors an der Thomasschule die Mitglieder der Universität, Lehrer sowie Studierende zu zahlreicher Beteiligung ein.

Nachdem der Rektor auf die hohe Ehre, in der die geistliche Musik von jeher gestanden, und namentlich auf die Wertschätzung, die Luther derselben entgegenbrachte, hingewiesen hat, berichtet er über Knüpfer wie folgt.

Zu den grofsen Musikern zählen wir mit vollem Rechte den berühmten Sebastian Knüpfer, der sich auf dem Gebiete der Philologie und der Musik einen hervorragenden Namen erworben hat, Direktor des Chorus Mnsicus in unserer Stadt und treuverdienten Kantor an der Thomasschule. Denn derselbe hat Sprüche aus den Psalmen und andern biblischen Büchern mit solcher Lieblichkeit und Kunstfertigkeit komponiert, dass er die betrübtesten Herzen damit aufgerichtet hat und sein Name nicht blofs in Leipzig, sondern auch auswärts mit Bewunderung genannt wird. Aber wenn man der Wahrheit die Ehre geben will, so verdient unser Knüpfer nicht blofs auf dieselbe Stufe wie die oben (in der Einleitung) erwähnten Musiker gestellt zu werden, nein, er muss ihnen sogar weit vorgezogen werden. Hat er doch nicht blofs biblische Texte in wunderbarer Weise komponiert, sondern auch, wie keiner vor ihm, auf dem Gebiete der ganzen Musik, alter sowie neuer, die gründlichsten Kenntnisse besessen. Über die Musiker des vorigen Jahrhunderts sagt der angesehene niederländische Geschichtsschreiber Opmeyer: „Unser Jahrhundert weist Musiker auf, die nicht wesentlich hinter jenen alten (Guido Aretinus, Jodocus Pratensis u. s. w.) zurückstanden: Orlandus, Clemens, Moralis, Benedictinus, Obrecht, Crequillon, Manicurtius, Canis.

tatis.“ Nec aliud quid pronunciare nobis licet de Musicis Germaniae reliquis Dasero, Lechnero, Aichingero, Haslero, Ekardo, Zangio, Regnardo, Reinero, Demantio, Wallisero, caeterisque a Lansio commendatis.

Noster vero, uti praeter Musicam et Musas excoluit humaniores, ita Musicam temporum omnium excussit quam penitissime: excussit quippe praeter grande illud Musurgiae Kircherianae opus, Musicos Graecos a Meibomio illustratos, Guidonem item, Boetium et Bernonem (quorum manuscripta in Bibliotheca Paulina extantia in suos sibi usus transcripsit) Jordanem, aliosque plures Musicam ex ipsis veluti cubilibus expromentes. Videt autem *Knüpferus* ab ipsa natura ad Musicam effabrefactus. Patrem enim sortitus est Musicum non vulgarem *Johannem Knüpferum*, Cantorem et Organoedum apud Aschenses in Voigtlandia exercitatissimum, qui ex foemina castissima *Catharina, Nicolai Ludovici*, Senatoris Aschensis filia, quam matrimonii lege sibi sociaverat, A. aer. Chr. M.DC.XXXIII. d. VII. Septembr. tam frugi sobolem suscepit. Nec alium agnoscit primorum annorum formatorem. Etenim hic optimae indolis filium cum in literis, tum in Musicis maxime, in decimum usque annum sic expoliit, ut Organicinem agere, admirantibus omnibus, in actate illa posset. Coepit autem iam id temporis Musas elegantiores cum Musica sororio veluti vinculo connectere. Cum enim in pago ab Ascha milliari integro distante doctissimus quidam Exul degeret, ad illum quotseptimanis, seu coelum faveret, seu minus, cum tenui victu excurrit, sic tamen, ut ad Musicam semper paternam ab informatione illius reverteretur. In utroque studiorum genere probe praeparatus Ratisbonam An. XLVI. petiit, majora utrobique incrementa capturus. Nec fefellit illum spes sua. Nactus enim ibi est Praeceptores Philologiae supellectilem adaugentes; nactus et Patronos Musicae suae propitios, *Balthasarem Balduinum* inprimis, Theologum non incelebrem et Dioeces. Ratisbonensis Ephorum, quem praeter Comites, Barones, Nobilesque non unos in Basso Generali, quem vocant, instruxit, et nobilissimum Ratisbonae Senatum, a quo post beneficia ubertim accepta insigni donario, prolixoque promotionis pollicitatu fuit viaticatus. At fata cum Lipsiae destinarant, in qua triennium

Aber sie lassen die Kenntnis des Altertums vermissen.“ Und nicht anders können wir über die übrigen Musiker Deutschlands urteilen: Daser, Lechner, Aichinger, Hasler, Ekard, Zangius, Regnard, Reiner, Demantius, Walliser und andere, die Lans genannt hat.

Unser Knüpfer aber hat als Freund der Musik und klassischen Bildung die musikalischen Schöpfungen aller Zeiten auf das sorgfältigste durch den Druck veröffentlicht. Abgesehen nämlich von Kircher's grofser Musurgia hat er die von Meibom erklärten griechischen Musiker, desgleichen den Guido, Boetius und Berno (deren auf der Universitätsbibliothek vorhandene Handschriften er sich für seine Zwecke abschrieb), den Jordani und andere herausgegeben, die die Musik zu neuem Leben erweckt haben. Zweifelsohne war Knüpfer von der Natur zur Musik förmlich wie geschaffen. Sein Vater war der begabte, in seiner Kunst hervorragend tüchtige Johannes Knüpfer, Kantor und Organist zu Asch im Voigtlande. Seine treffliche Mutter war Katharina, die Tochter des Nic. Ludovici, vornehmen Ratsherrn zu Asch. Das Licht der Welt erblickte er am 7. Sept. 1633. Die erste Bildung empfing er von seinem Vater. Der glänzend begabte Knabe machte in wissenschaftlicher, besonders aber in musikalischer Beziehung solche Fortschritte, dass er, kaum 10 Jahre alt, zur allgemeinen Verwunderung die Orgel zu spielen imstande war. Er begann aber schon dazumal das Studium der Wissenschaften und das der Musik einträchtig neben einander zu treiben. Da nämlich auf einer Ortschaft, die eine volle Meile von Asch entfernt war, ein aus seiner Heimat vertriebener hervorragender Gelehrter lebte, so ging er zu ihm Woche für Woche, mochte das Wetter günstig sein oder nicht, mit einem bescheidenen Vorrate von Lebensmitteln versehen, zur Stunde hinaus und genoss jedesmal, wenn er wieder nach Haus zurückgekehrt war, noch Musikunterricht bei seinem Vater. Wissenschaftlich und musikalisch vorgebildet, begab er sich im Jahre 1646 nach Regensburg, um sich weiter zu vervollkommnen. Sein Wunsch ging in Erfüllung. Hier wurde ihm nämlich das Glück zu teil, von Lehrern unterrichtet zu werden, die ihn reichlich mit Büchern versahen, hier fand er auch Gönner, die seine musikalischen Kenntnisse zu würdigen verstanden, vor allen den Balth. Balduin, einen angesehenen Theologen, Superintendenten der Diözese Regensburg, welchen er neben Grafen, Baronen und manchen vornehmen Leuten bürgerlichen Standes im Generalbasse Unterricht erteilte. Auch der Ehrbare Rat von Regensburg nahm an ihm regen Anteil, indem er ihm während seiner Schulzeit reichliche Unterstützung zu teil werden

cum substitisset, celeberrimo Musico *Tobiae Michaeli*, Cantori ad D. Thomae meritissimo, successit, a Magnificio Dn. *Johanne Philippi*, Com. Palat. Caesar. et Reip. Lips. Pro-Consule, cuius sobolem privatim erudiebat, amplissimo Lipsiensium Senatui etiam atque etiam commendatus. Caeterum quam semel maritare cum Musica occoeperat, Philologiam in hac quoque Philuraea excoluit; quin et Philosophiam illi conjunxit, duce usus clarissimo tum temporis Facult. Philosophicae Assessore, nunc Theologo apud nos primario, *Joh. Adamo Scherzero.* Humanioribus autem literis tanto vacabat impensius, quanto magis inservire illas ad penitiorem Musicae antiquioris cognitionem intelligebat. Neque enim quicquam illorum ignorabat, quae ad Graecam Latinamque πολυμαϑειαν spectabant, quam in rem et egregiam librorum emunetorium suppellectilem sibi compararat. Et Musicae quidem inprimis, ad quam natus et exasciatus videbatur, arcana non obiter, sed intime et curiosissime introspexit, excussis non Musicis tantum recentioribus, sed antiquioribus etiam supra memoratis. Unde factum ut quicquid rerum Musicarum componeret, non flexicordem tantum dulcedinem, sed et singulare artificium quoddam spiraret, et ad exteros quoque non sine amplissima laute penetraret. Munus Scholasticum si spectes, in eo nihil partium suarum omisit temere, quin submissum et obsequiosum Superioribus, candidum concordemque Collegis, fidelem atque industrium discipulis se nunquam non exhibuit. De vita eius reliqua quid dicemus, quam ad normam Christianitatis nunquam non exegit: quid de matrimonio cum Virgine elegantissima *Maria Sabina*, *Georgii Hagenii* Mercatoris apud Lipsienses nominatissimi filia A. LVIII. feliciter inito? Fuit sane illud et concors et ferax, quippe quod quinque amoris castissimi fructus tulit, tres filios inquam, *Johannem Magnum*, *Gothofredum Christianum* et *Johannem Sebastianum*, nec non filias binas, *Mariam Rosinam* et *Johannam Sabinam*. Nimirum ubique eximius fuit Knüpferus, in Musicis maxime, in quibus vel Phönix quidam videri potuit. Sed fuit eheu! fuit tam rarum et carum huins seculi delicium. Iam enim Scholae Thomanae exemtus Coelestem orsus est Musicam, non illam quidem, qua secundum Marcum quendam, scribente Irenaeo, primum Coelum sonet α, proximum ε, tertum η, quartum ι, quintum ο, sextum υ, septimum ω, ut Pythagoricus inde concentus oriatur; sed eam, qua A. E. I. O. U. h. e. *JEOVA* (id enim nominis ex vocalibus latinis elicitur) aeternum ab Angelis et beatissimis animabus celebratur. Mutationis huiusce occassio fuit febris tertiana continua, eaque maligna, qua cum conflictari d. XVI.

liefs und beim Abgange von der Schule noch ein Geldgeschenk und warmes Empfehlungsschreiben mit auf den Weg gab. Aber das Schicksal wollte, dass er nach Leipzig kommen sollte. Nachdem er allda drei Jahre verweilt hatte, leistete er einem Rufe des Rates dieser Stadt, dem er vom Kaiserlichen und Vizebürgermeister von Leipzig, Joh. Philippi (er hatte dessen Sohn unterrichtet) warm empfohlen worden war, Folge und wurde der Nachfolger des treuverdienten Tob. Michael im Kantorate an der Thomasschule. Übrigens betrieb er neben der Musik in der gewohnten Weise auch in der Lindenstadt seine philologischen Studien weiter. Ja sogar auch an das Studium der Philosophie wagte er sich unter der Leitung Joh. Adam Scherzer's, der damals Assessor der philosophischen Fakultät war, jetzt aber als Theolog sich unter uns eines hervorragenden Ansehens erfreut. Den philologischen Studien aber lag er um so angelegentlicher ob, als er überzeugt war, dass sie ihn in der gründlichen Erforschung der alten Musik gewaltig fördern mussten. In der musikalischen Litteratur des klassischen Altertums war er völlig zuhause und hatte sich auch eine schöne Sammlung wertvoller Bücher angelegt. Vor allen Dingen aber war er ein gründlicher und gediegener Kenner der Musik, deren hervorragende Werke aus jüngerer und besonders aus älterer Zeit er, wie oben mitgeteilt, herausgegeben hat. Daher ist es auch leicht erklärlich, dass seine eigenen Kompositionen nicht nur durch entsprechende Liebenswürdigkeit, sondern auch durch eine ganz aufserordentliche Kunstfertigkeit sich auszeichneten und auch aufserhalb Leipzigs die gröfste Aufmerksamkeit auf sich lenkten. In seiner amtlichen Thätigkeit an der Schule legte er grofse Gewissenhaftigkeit an den Tag: Seinen Vorgesetzten gegenüber zeigte er sich jederzeit ehrerbietig und dienstwillig, mit seinen Amtsgenossen lebte er schiedlich und friedlich und seinen Schülern war er ein wohlwollender Freund und Förderer. In seinem ganzen Lebenswandel erwies er sich jederzeit als ein frommer Christ. Der Ehebund, den er mit der liebenswürdigen Maria Sabina, Tochter des in Leipzig hochgeachteten Handelsherrn Georg Hagen im Jahre 1658 schloss, war einträchtig und mit Kindern gesegnet. Er hinterlässt drei Söhne: Johann Magnus, Gottfried Christian und Johann Sebastian, sowie zwei Töchter: Maria Rosina und Johanna Sabina. Auf allen Gebieten war er heimisch, besonders aber auf dem der Musik, auf dem er als Koryphäe gelten muss. Aber ach! Sein melodienreicher Geist ist nunmehr der Erde entrückt, um in den höheren Regionen mit den Engeln und seligen Geistern den Namen Jehovas zu preisen.

Septemb. occoepit. Ea cum antipraxiam ventriculi et cacochymiam biliosam proderet, nec medicamentis cederet, pretiosissimis licet et saluberrimis, post motus convulsivos, quos vocant, mortem ipsam tandem d. X. Octobr. attulit. Obiit autem Cantor incomparabilis inter piissimos adstantium cantus, coelestiumque adeo symphonetarum Choro ex voto est aggregatus. Nunc ut in funere celeberrimi Musici harmonice omnia concinant, Vos quaeso, Cives honoratissimi, confluite, et Symphoniaco veluti affectu Exuvias dormitorio hora I. inferendas prosequimini. Musicus enim efferetur, qualem Lipsia non vidit autea, nec videbit, credo, postidea.

P. P. Lipsiae d. XVI. Octob. An. aer. Chr. M.DC.LXXVI.

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1900.

Einnahme	1079,00 M.
Ausgabe	1075,38 M.

Spezialisierung:

a)	Einnahme: Mitgliederbeiträge nebst den Extrabeiträgen der Herren Dr. Herm. Eichborn 50 M und S. A. E. Hagen 15 M	825,00 M.
	Durch die Musikalienhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig	254,00 M
b)	Ausgabe für Buchdruck und Notenbeilage	712,15 M.
	Papier	280,00 M.
c)	Defizit von 1899	2,73 M.
	Verwaltung, Post, Feuerversicherung etc.	80,50 M.
	Überschuss	3,62 M.

Templin (U./M.), im Nov. 1901.

Robert Eitner,

Sekretär und Kassierer der Gesellschaft für Musikforschung

Ein bösartiges dreitägiges Fieber, das am 16. Sept. einsetzte und seitdem nicht nachliefs, hat ihn weggerafft. Dasselbe, hervorgerufen durch Magenkrampf und Erguss der Galle ins Blut, trotzte den teuersten und wirksamsten Arzeneien, die angewendet wurden, und führte nach konvulsivischen Krämpfen endlich am 10. Oktober zum Tode. Es verschied aber der unvergleichliche Kantor unter den frommen Gesängen seiner Umgebung und ging seinem Wunsche gemäfs ein zur Versammlung der Seligen, die in höherem Chore lobsingen. Nunmehr aber ersuche ich Euch, meine hochverehrten Kommilitonen, in althergebrachter Weise Euch um 1 Uhr einzufinden, damit wir die sterbliche Hülle des hochberühmten Musikers pietätvoll zur letzten Ruhestatt geleiten. Denn es gilt einen Musiker zu ehren, wie ihn Leipzig vorher nicht gesehen hat, und vermutlich nicht wieder sehen wird.

Leipzig d. 16. Okt. 1676.

Mitteilungen.

* Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris à la Bibliothèque de l'opéra du 23 au 29 Juillet 1900 (VIIIe Section du Congrès d'histoire comparée). Document, Mémoires et Voeux publiés par les soins de M. *Jules Combarieu* Directeur de la Revue d'histoire et de critique musicales ... Solesmes 1901, Imprimerie St.-Pierre. gr. 8^{0}. 315 S. Neben dem Bericht über die Versammlung von M. Bourgault-Ducoudray umfasst der stattliche Band 38 musikhistorische Abhandlungen und zwar 8 über griechische Musik, 3 über byzantinische Musik, 6 über geistliche Musik des Mittelalters, 2 über weltliche Musik derselben Periode, 11 über die Musik des 16. Jahrhunderts bis heute und 8 über verschiedene Themen. An Autoren haben sich an den Arbeiten beteiligt die Franzosen E. Ruelle, Elie Poirée, L. Laloy, J. Tiersot, Th. Reinach, R. P. Thibaut, Dom Hugues Gaïsser, G. Houdard, P. Aubry, Michel Brenet (über Eloy d'Amerval), Romain Rolland, Georges Humbert, P. Landormy, Hélouin, Edouard Gariel, Mlle. Hortense Parent, Lionel Dauriac und Jules Combarieu. Besonders erwähnt sei der ausführlich behandelte Artikel von *Romain Rolland:* Notes sur l'Orfeo de *Luigi Rossi* et sur les musiciens italiens à Paris, sous Mazarin. An Autoren anderer Nationalität sind vertreten: Mgr. B. Grassi Landi, Liborio Sacchetti, Dr. O. Chilesotti (über das Lautenbuch Besardus), Shedlock, Alessandro Longo, Adolf Lindgren, Arnoldo Bonaventura, Ilmari Krohn, Th. Gerold, Meerens und Giulio Carillo. Mancher Artikel ist nur ein Wiederabdruck bereits anderweitig veröffentlichter Arbeiten. Deutschland ist gar nicht vertreten, doch wurde ihm die Ehre bei der zweiten

Sitzung den Vorsitz einzunehmen, die Wahl fiel auf Herrn Professor Dr. Friedrich Zelle aus Berlin, unser langjähriges Mitglied.

* Mitteilungen für die *Mozart-Gemeinde* in Berlin. Herausgegeben von Rud. Genée. 12. Heft, Oktober 1901. Berlin, Mittler & Sohn. 8°. S. 43—79. Der Inhalt besteht aus einer Biographie über Pietro Metastasio mit Porträt, von Genée. Mozart's Opern und deren Texte, von demselben. Mozart's Autograph der Partitur zur Hochzeit des Figaro, jetzt im Besitze der Kgl. Bibliothek zu Berlin, mit einem Blatt Facsimile, von demselben.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig. Die Titelseite ziert Franz Wüllner's Porträt, dessen Biographie sich S. 2554 findet. An musikhistorischen Werken werden die Denkmäler deutscher Tonkunst angezeigt mit Werken von Samuel Scheidt, Hans Leo Hasler, Franz Tunder, Johann Kuhnau, Joh. Rud. Able, Mathias Weckman und Christoph Bernhard. Expert's Les maîtres musiciens de la Renaissance française brachte aufser den früher schon angezeigten Werken Gesänge von Clement Janequin, Ant. Brumel, Pierre de la Rue, Jo. Mouton, Fevin, Jacques Mauduit, und Claude Le Jeune. *Ernesto Vieira* giebt ein neues portugiesisches biographisches Musik-Lexikon heraus. Der 1. Bd. kostet 13,50 M und reicht von A bis Jorge.

* Von *Albert Lortzing* sind soeben 24 Lieder in 2 Heften erschienen, herausgegeben von Georg R. Kruse, in Berlin SW. 68, Tessaro Verlag. fol. Die künstliche Begeisterung für Lortzing's Kompositionen, die in jüngster Zeit gepflegt wird, ist eine ganz eigentümliche Erscheinung der Neuzeit. Hie Beethoven-Wagner, dort Lortzing. Der künstlerische Standpunkt kann nicht drastischer bekundet werden: Hier tiefste Innerlichkeit, dort oberflächliche Bänkelsängerei. Die vorliegenden Lieder liefern davon wieder den schlagendsten Beweis: Gemeinplatz an Gemeinplatz, die gewöhnlichste Couplet-Musik, harmonisch armselig, und damit harmonieren zum grofsen Teile auch die Gedichte. Es ist zu verwundern, dass sich dazu ein Verleger findet. Doch vielleicht macht er damit bessere Geschäfte als mit einem Kunstwerke. Der Geschmack des Publikums steht bis in die höchsten Schichten hinauf in musikalischer Hinsicht noch immer auf einer sehr niederen Stufe. In betreff Lortzing's spielt das Mitleiden jedenfalls eine bedeutende Rolle und wirft sich dasselbe nun auf seine hinterlassenen Kompositionen, um das einst versäumte einigermafsen nachzuholen.

* Antiquarisches Lager von *List & Francke* in Leipzig, Thalstrafse 2. Katalog Nr. 335. Enthält 2533 Musikdrucke aller Art aus älterer und neuerer Zeit.

* Nr. 250. Antiquarischer Katalog von *Gottlieb Geiger* in Stuttgart, Lindenstr. 39, vormals C. H. Beck in Nördlingen. Enthält theoretische und praktische Musikdrucke, Werke über Theater, Dramaturgie und Tanz.

* Mit diesem Hefte schliefst der 33. Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder

beträgt 6 M und ist im Laufe des Januars an den Unterzeichneten einzusenden. Der 30. Jahrg. oder 26. Bd. der Publikation älterer Musikwerke wird im Anfange des Januars 1902 versendet und enthält *Orazio Vecchi's L'Amfiparnaso*, eine Komödie in 3 Akten von 1597 mit fünfstimmigen Chören nebst Klavierauszug. Ladenpreis 15 M. Der Subskriptionspreis für die älteren Subskribenten beträgt 9 M. Neu eintretende Subskribenten haben anfänglich 15 M zu zahlen, die sich im Laufe von 5 Jahren auf 12 und 9 M ermäſsigen. Anmeldungen sowie als Mitglied der Gesellschaft sind an den Unterzeichneten oder an die Musikalienhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnbergerstr. 36, zu richten.

Templin U.-M., im Dez. 1901. *Rob. Eitner.*

* Hierbei Titel und Register zum 33. Jahrg.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Namen- und Sach-Register.

Fehlerverbesserung.

In M. f. M. Bd. 31 S. 20 bei Avenarius, lies Z. 8: in der Nähe von Eger, statt München. Johann Avenarius war Pfarrer in Falkenau und Mitarbeiter an Joh. Habermann's bekanntem Gebetbüchlein.

Bd. 33 S. 134 bei Vogl lies: Nekr. N. Z. f. M. 220 statt 288. — S. 140 Z. 15 lies: Engl statt Eogel.
